Walena de Almeida Marçal Magalhães
(Organizadora)

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Atena Editora
Ano 2021

Walena de Almeida Marçal Magalhães
(Organizadora)

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Atena
Editora

Ano 2021

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Camila Alves de Cremo
Luiza Alves Batista
Maria Alice Pinheiro
Natália Sandrini de Azevedo
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Música: práticas inovadoras e registros culturais

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Amanda Costa da Kelly Veiga
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizadora: Walena de Almeida Marçal Magalhães

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M987 Música: práticas inovadoras e registros culturais / Organizadora Walena de Almeida Marçal Magalhães. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-512-6
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.126212309

1. Música. 2. Registros culturais. I. Magalhães, Walena de Almeida Marçal (Organizadora). II. Título.

CDD 780

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Linguística, Letras e Artes

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

Linguística, Letras e Artes

Ano 2021

APRESENTAÇÃO

A obra “Música: Práticas inovadoras e registros culturais” tem como foco compartilhar com os leitores reflexões em torno da Música, como área de conhecimento e uma das expressões da Arte, a partir de práticas relevantes e inovadoras e os diversos registros dentro da musicologia, que enriqueçam a história da música passada ou presente.

O objetivo da obra é a compreensão a respeito dos processos e contextos das experiências e histórias musicais compartilhadas no livro, o que possibilita o enriquecimento de bases teóricas para futuros relatos, bem como contribuições à empiria, ao apresentar subsídios para a replicação das pesquisas aqui descritas, em outros contextos e variantes.

O primeiro capítulo descreve, de um ponto de vista interdisciplinar entre Música e Ambiente, a biografia de um cantador e compositor da Amazônia brasileira: Nilson Chaves e procurar trazer o registro da importante cultura amazônica para a musicologia brasileira.

No segundo capítulo o leitor será remetido a um gênero musical cujo desenvolvimento foi fortalecido na Alemanha e nasceu como resposta à herança cultural de um país com história de guerra e ideologia política ultraconservadora, e aponta como o Krautrock, apesar de não ser uma música da chamada *massmídia*, deixou um legado que repercute na música popular global, mesmo 50 anos após o seu surgimento.

O capítulo três traz registros de dados históricos sobre a Fundação Municipal de Artes de Montenegro, na região Sul do Brasil, como fruto de levantamento documental no recorte temporal de 2017 a 2020. O estudo aponta as contribuições da Instituição para a educação musical brasileira, especialmente a nível local e regional.

O capítulo quatro trata da formação do músico de banda, num recorte da Banda Waldemar Henrique, da cidade de Marabá – Pará. Busca descrever a formação musical inicial de seus instrumentistas, onde ocorre a iniciação musical dos mesmos, numa importante contribuição para a história educação musical no Brasil, e das bandas, como ferramenta para tal.

No quinto capítulo, temos uma apresentação de experiência de educação musical com o método Suzuki, desenvolvido no Japão, mas muito replicado em todo o mundo, inclusive no Brasil, apontado sua aplicabilidade num estudo de caso com crianças de 0 a 3 anos, não só no sentido da ludicidade, mas na cognição efetiva dos conteúdos musicais e de outros aspectos importantes para o desenvolvimento infantil.

A expectativa é de que esta obra sirva de inspiração e atualização para seus leitores, uma pausa reflexiva no *accelerando* do cotidiano de músicos e de todos quantos se interessarem pelo tema. Uma boa degustação musical a todos!

Walena de Almeida Marçal Magalhães

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

NILSON CHAVES: UM ÍCONE DA MÚSICA REGIONAL AMAZÔNICA

Data de aceite: 01/09/2021
Data de submissão: 17/05/2021

Walena de Almeida Marçal Magalhães
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins
Palmas – Tocantins - Brasil
http://lattes.cnpq.br/7963636016511842

Simone Athayde
Florida International University
Miami – Flórida – Estados Unidos
http://lattes.cnpq.br/5304932382522970

RESUMO: Este capítulo trata de Nilson Chaves, um cantor e compositor do estado do Pará, representante da música amazônica brasileira. Traz sua biografia obtida a partir de entrevista exclusiva e a reconstroi com enfoque n levantamento da obra amazônica do artista. O estado do Pará é um dos oito estados da Amazônia brasileira e o segundo da região Norte em extensão territorial. A pesquisa faz uma abordagem interdisciplinar entre as áreas de Música e Ciências Ambientais, para registro desse ícone da música amazônica, com objetivos de registrar a memória e a identidade da região, bem como contribuir aos estudos sobre o tema, no recorte geográfico proposto. Reforça marcos e espaços para a integração entre cultura, música e estudos ambientais, com ênfase para as relações multidimensionais entre ser humano e natureza.
PALAVRAS-CHAVE: Amazônia, Ambiente, Música Amazônica, Nilson Chaves, Pará.

NILSON CHAVES: AN ICON OF AMAZON REGIONAL MUSIC

ABSTRACT: This chapter focuses on Nilson Chaves, a singer and composer from the state of Pará and an expression of the Brazilian Amazon music. From an exclusive interview with the singer, this chapter presents a short biography and synthesis of his Amazonian work. The state of Pará is one of the eight states in the Brazilian Amazon and the second largest of the Northern region, in terms of territorial extension. The research takes an interdisciplinary approach integrating the fields of Music and Environmental Sciences to record the memory and identity of the region, as well as to contribute to studies on the theme of regional Amazonian music. It reinforces pathways and spaces for the integration between culture, music and environmental studies, with an emphasis on the multidimensional relations between humans and nature.
KEYWORDS: Amazon, Environmental Sciences, Amazonian Music, Nilson Chaves, Pará.

1 I INTRODUÇÃO

O presente capítulo aborda a biografia e obra do músico paraense Carlos Nilson Batista Chaves, cujo nome artístico é Nilson Chaves, doravante chamado Nilson. Destaca o artista como um ícone da música regional amazônica, ao representar a identidade regional nas canções que compõe e interpreta. Na obra do autor, é observada a presença de temas

importantes do ponto de vista regional, e sua ressonância em nível nacional e global, ao expressar a cultura dos povos amazônicos, as lendas, histórias, memórias culturais e identidade das comunidades diversas que o compõe.

A abordagem se dá na relação entre os campos de estudo de Arte/Música e Ciências Ambientais, explorando a ocorrência de temas socioambientais nas canções de Nilson e qual a contribuição do artista para a conservação da cultura da região amazônica. Toma-se por base o conceito de cultura proposto por Geertz, como "sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], um contexto" (GEERTZ, 1989, p. 24). Baseado nesse pano de fundo cultural, especificamente da região Norte – estado do Pará, é feito um levantameto da obra amazônica do artista, para ressaltar representações que ele traz de si e da cultura em seu entorno (VERAS; ORLANDO, 2019).

O recorte regional é na Amazônia Legal, especificamente no estado do Pará, onde Nilson nasceu e atua. O estado faz divisa internacionalmente com Suriname e Guiana, e nacionalmente com os estados do Amapá, Roraima, Amazonas, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão (IBGE, 2021a).

O Pará é o segundo maior estado em extensão da região Norte do Brasil, com área de 1.245.870,707km² e população estimada de 8.777.124 habitantes, em 2021 (IBGE, 2021b). Compõe com mais oito estados brasileiros a Amazônia legal (Figura 1).

Figura 1: Mapa da Amazônia Legal.

Fonte: IBGE (2021b).

A relevância deste registro se dá num momento histórico em que todos os olhares estão voltados à Amazônia, devido à riqueza da região em termos de bioma, cultura e temas controversos tais como: o avanço do agronegócio; a extração madeireira, a mineração e o consequente desmatamento e destruição da região; o crescente interesse internacional na biodiversidade da região e seus recursos minerais; as crescentes violações de direitos

indígenas; e o comprometimento dos sistemas socioecológicos da região decorrentes dos impactos negativos dos problemas citados e outros correlatos (MAPBIOMAS, 2020). Também ocorre num momento em que a discussão a respeito da categoria regional dentro do debate regional-global traz à tona os enfraquecimentos das identidades em diversas escalas (HAESBAERT, 2010). Assim, aqui é feito o registro de um artista regional do estado do Pará no Norte do Brasil, visto que a história recente, subisidiada em testemunhos vivos, contribui para a reconstituição de pensamentos, comportamentos, culturas e sensibilidades de uma época, de uma sociedade, e de um povo (BOSI, 2018).

Para a elaboração desta pesquisa qualitativa, foram utilizadas arevisão integrativa (SAYER, 2018) e entrevista individual semi-estruturada (BERNARD, 2006), com narrativas com fixação de relevância, permitindo que o entrevistado destacasse pontos importantes de sua história (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002).

2 | DESENVOLVIMENTO

Biografia de Nilson Chaves

Nilson Chaves nasceu em Belém, a capital do estado do Pará, em oito de novembro de 1951, e completa 70 anos de idade, em 2021 (Figura 2).

Figura 2: Nilson Chaves, cantor e compositor amazônico.

Fonte: PASCOAL, Marivardo, 2011.

Atua na cena musical paraense, desde a segunda metade do século XX. É notadamente um representante da resistência da música regional amazônica, cujo nome e

obra são presentes na mídia local, como o jornal “Beira do Rio”, da Universidade Federal do Pará (UFPA, 2021), e os jornais de maior circulação física e *on line* no estado do Pará: “O Liberal” (O LIBERAL, 2021) e “A Província do Pará” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 2021).

Seu nome é amplamente citado nos sites de referência da cultura paraense, como os da Fundação Cultural do Estado do Pará - FCP- PA (FCP-PA, 2016) e da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Pará - SECULT-PA (MARQUES, 2020). A nível nacional, já esteve presente em programas relacionados à valorização da cultura regional, como o “Sr. Brasil”, de Rolando Boldrin, tanto como compositor, sendo interpretado pela cantora Regina Dias (TV CULTURA, 2018; MARQUES, 2018), quanto como intérprete de “Matança”, com um de seus principais parceiros – Vital Lima (TV CULTURA, 2012).

Nilson declara que assumiu a música amazônica num tempo em que ele sabia ainda não haver espaço na indústria musical brasileira para tocá-la. O artista revela que à epoca em que iniciou o trabalho com temas amazônicos, era difícil, mas que ele tinha convicção de que um dia o tema poderia ser respeitado, juntamente com os artistas que atuavam em defesa da região. Ele afirma que recebeu, a princípio, forte pressão das gravadoras para mudar de estilo e assumir algo que coubesse no mercado, mas que sempre resistiu a esse tipo de pressão (MININE, 2017).

Nilson já participou de eventos internacionais, como festivais da canção, o que tem levado o artista a conquistar reconhecimento e premiações no Brasil e no exterior (MININE, 2008). O músico tem inclusive dois de seus discos lançados por um selo alemão e outro por selo japonês . O conjunto de sua obra abrange mais de treze CDS, além de DVDs e diversas outras apresentações em mídias *on line* (Quadro 1).

MÍDIA	DATA	TÍTULO	SELO/ENTREVISTADOR/ ENTIDADE PROMOTORA
Vinil	1981	Dança de Tudo	Selo “Nós Lá Em Casa” (RJ)
Vinil	1984	Interior, em parceria com Vital Lima	Selo “Vison” (RJ)
Vinil	1989	Sabor	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
Vinil	1990	Amazônia	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
Vinil	1992	Waldemar, em parceria com Vital Lima	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1992	Nilson Chaves em Dez Anos	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
Vinil	1993	Não Peguei o Ita	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1994	Nilson Chaves em Dez Anos – vol II	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1994	Não Peguei o Ita	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1994	Waldemar, em parceria com Vital Lima	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1996	Tudo Índio	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	1997	“Amazônia Brasileira”, em parceria com o violonista Sebastião Tapajós	Selo Outros brasis (Brasil)” Selo *Tupirama Music* (Alemanha)
CD	1998	Do lado de cá, em parceria com Sebastião Tapajós.	Selo independente (Foz do Iguaçú)

CD	1999	Tempodestino: 25 anos, ao vivo	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	2000	Gaia	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	2001	Melhores Momentos	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
CD	2005	Trilogia 1: A Força Que Vem das Ruas, álbum com 3 volumes, em parceria com Lucinnha Bastos e Mahrco Monteiro	Sem selo
DVD	2005	A Força Que Vem das Ruas, em parceria com Lucinnha Bastos e Mahrco Monteiro	Sem selo
CD	2006	Maniva	Selo “Outros Brasis” (PA/RJ)
DVD	2007	“Thiago de Mello” – contando e cantando entre amigos”, participação de Nilson Chaves	Selo independente (Manaus)
CD	2008	JurutiAmar, em parceria com Lucinnha Bastos e Mahrco Monteiro	Sem selo
DVD	2008	Gente da Mesma Floresta – com participação de diversos cantores da Amazônia	Itaú Cultural
DVD	2011	Sina de Cigano, em parceria com Vital Lima	Sem selo
CD DVD	2012	“Trilogia 2 – Ser do Norte”, em parceria com Lucinnha Bastos e Mahrco Monteiro	Sem selo
CD	2012	Amores	Selo “*CT Send Music”* (Japão)
DVD	2012	Toca Brasil – com participação de Nilson Chaves	Itaú Cultural
CD	2016	Avenida Musical – Norte/Sul, em parceria com Carlos Di Jaguarão	Sem selo

Quadro 1: Lista de obras de Nilson Chaves.

Fonte: baseada em dados fornecidos pelo artista em 30.08.2021.

Conforme se vê na tabela acima, é importante destacar que para o próprio músico, sua carreira profissional começa como o lançamento de seu primeiro disco de vinil, denominado “Dança de Tudo” (1981), lançado com tiragem de 1.000 cópias. O evento de lançamento se deu em Belém, no Teatro Waldemar Henrique.

O DVD “Sina de Ciganos” (2011), foi lançado como celebração de 30 anos de parceria com Vital Lima, um dos maiores parceiros de Nilson Chaves.

Outros destaques importantes são que o CD “Amazônia Brasileira”(1997) foi lançado com o selo alemão Tupirama Music, no Brasil e em países da Europa. Também o CD “Amores” foi lançado com o selo japonês CT Music, em 29 países simultaneamente.

Origem familiar e contato inicial com a música

Em entrevista, Nilson narra sobre suas origens familiares. Relata que sua família era composta de sete pessoas: o pai, a mãe e cinco irmãos, quatro homens e uma mulher. Dos irmãos, havia três filhos biológicos, dos quais ele é o mais novo e dois irmãos adotivos. Desses, Nilson destaca, que eram

> uma irmã e um outro irmão de criação que minha mãe criou e que se tornaram

> também nossos irmãos, né... por afetividade, por coisas importantes (...).Os meus dois irmãos de sangue, os dois já faleceram. (informação verbal, 2020[1]).

Ao contar sobre seus primeiros contatos com música, o artista destaca que se deram no ambiente familiar. Foi em sua casa que a musicalidade se desenvolveu a princípio, o que concorda com Martinez (2017) que afirma que o ser humano pode vivenciar o universo sonoro, através de seu meio social e cultural (MARTINEZ, 2017). Sobre isso, Nilson relembra:

> Então, minha família especificamente tinha um ambiente musical diferente, ou seja, meu pai tinha uma... algo que a gente chama aqui de aparelhagem de som, né, o treme terra. Só que, naquela época, até brinco com o pessoal hoje em dia, quando eu falo sobre isso, eu digo, naquela época ninguém tremia a terra, era só uma aparelhagem de som, que fazia a festa (rindo)...e meu pai fazia festas, né... bailes com aparelhagem de som, a gente bem jovem, doze, treze anos de idade, catorze ...eu ajudava a fazer as festas.. eu e os meus irmãos.

Vê-se na narrativa de Nilson que a musicalidade é uma possibilidade para todos os seres humanos, desde que submetidos a um ambiente cultural que proporcione experiências e sensibilizações neste sentido, em diálogos de forma intersubjetivas (MEIRA; PILOTO, 2010).

Por influência especificamente de seu irmão mais velho, que atuava em rádios, na cidade de Belém, Nilson relata que se envolveu pela música. Ele diz:

> ele também teve uma pequena (...) influência para mim nessa questão musical. E eu, naquele momento, não tinha ainda nenhuma relação com a música. (...) E,eu me envolvi porque eu tinha uma curiosidade muito grande com o meu pai, (...) de ouvir os discos que ele não levava para os bailes. E aí eu ligava à tarde (...) ligava o som lá em casa e começava a ouvir aqueles discos... e ali sim, começou a minha paixão

Influências musicais

Os artistas que Nilson conheceu, através do acervo de seu pai, acabaram por influenciar seu gosto musical e sua futura carreira. Ele aponta que ouvia cantores diversos, como Maísa, Dolores Duran, João Gilberto, Nara Leão, Cauby Peixoto, cujas experiências de projeção nacional o inspiravam. Nilson diz que esses artistas eram discos de vinil que seu pai não levava para as festas, para as pessoas dançarem, visto não serem apropriados para isso, mas certamente foram enorme influência em seu desenvolvimento como músico. Ele acrescenta sobre isso que “ouvindo esses companheiros, eu comecei a me apaixonar pela música, Angela Maria, outros da época”.

Segundo as memórias do cantor, neste contexto histórico de sua vida, que foi a fase de transição entre sua adolescência e juventude, entre os anos 1965 a 1975, havia segundo suas memórias uma forte influência das rádios, na cena cultural de Belém,

1 Todas as informações verbais se referem à CHAVES (2020).

inclusive emissoras internacionais da América Latina, o que dava acesso à população paraense às músicas latinas, além dos artistas brasileiros de então. O artista narra que havia na cidade de Belém, e no Norte em geral, uma cultura de ouvir as emissoras da Guiana Francesa, Suriname ou Guiana Holandeza e Guiana Inglesa, e de outra regiões do Caribe. E acrescenta:

> Nós ouvíamos aqui as rádios AMs das três Guianas, do Caribe e etc. E alí você ouvia Salsa, ouvia Rumba, ouvia Merengue. Eu não sei se você lembra... mas em Belém naquela época, nós tínhamos os sábados... festas dançantes, de festival de Merengues... quem dançasse melhor Merengue ganhava um prêmio, quer dizer...então era um ritmo muito forte e intenso em Belém. E para que as pessoas possam também entender, o Merengue, ele nos deu a lambada do Beto Barbosa[2], porque foi extraído do Merengue aquele ritmo da lambada.

A partir dessas influências culturais, o artista iniciou o envolvimento com a música, foi aprender o violão como instrumento musical, especialmente com um vizinho seu. Desenvolveu-se na música, que iria se tornar sua profissão.

A saída de Belém

Nilson sentia a necessidade de estudar um pouco mais de música e de contatos que propiciassem sua profissionalização. Assim, em 1968, a conselho do Maestro Waldemar Henrique, importante nome da música paraense e que era amigo de Nilson, ele resolve mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de 40 anos.

Ao narrar em entrevista os fatos que cercaram sua saída, Nilson mergulha no passado, numa espécie de busca de vínculo com sua própria história, para buscar em si o sentido de sua cultura, e nas suas fontes memoriais de outras épocas, do passado, recupera em sua história as questões do presente (WEIL, 1996). Assim, o artista narra que, ainda menor de idade, sentou-se para conversar com o pai e mãe na cozinha de sua casa, para dizer que necessitava sair de sua terra, do seio de sua família, para poder fazer novos vôos rumo à profissionalização. E relembra:

> E eu chamei a minha mãe, meu pai na cozinha, sentei na mesa e disse: olha, eu decidi, eu quero fazer música. Eu vou parar o estudo e vou pro Rio estudar música. Minha mãe muito simples, muito sem instrução, (...) disse (...) me lembro bem de uma frase dela tão especial de ela dizendo: meu filho, eu não sei se isso vai ser bom para você, ou não vai ser bom para você, mas... tenha a certeza que vou estar aqui torcendo muito para que dê certo. E foi isso, ela me disse isso e eu consegui me organizar e fui pro Rio de Janeiro.

Foi no Rio que Nilson afirma ter entendido “a importância de uma região chamada Amazônia” (informação verbal, 2020), a partir de observações que fez a respeito dos nordestinos que ali moravam. Nilson diz ter notado que as pessoas da região Nordeste não se apresentavam por seus estados específicos, mas de uma região: nordestinos. E ele acrescenta que via nisso um orgulho diferenciado. Isso o levou a reflexões à respeito

2 Artista paraense que divulgou o estilo de música da Lambada nacionalmente.

dessa necessidade de se valorizar a própria região de origem, expressando-se, no caso dele, como sendo da Amazônia. Ele relembra, então, que a partir desse momento começou a difundir para os demais colegas artistas da região de onde proveio: “somos da Amazônia, somos amazônicos” (informação verbal, 2020). E assim, a sua música começou a levantar uma bandeira: a da região Amazônica. Nilson relata ter percebido que, ao fazer isso, contribuia com a conservação das riquezas culturais da Amazônia, valorizava a região e o orgulho de ser amazônico, como uma forma de resistência cultural. Ele acrescenta:

> E eu comecei a plantar essa reflexão na região. Hoje eu tenho milhares de compositores, cantores, cantoras, compositores da região, que levantam comigo a bandeira de que: “eu sou paraense, mas eu sou muito mais do que paraense – eu sou Amazônico”. E eu faço questão hoje de não me identificar como um artista paraense, mas sim como um artista amazônico. E essa cadeia de compositores e artistas da região hoje também se intitula assim, exatamente: como artistas Amazônicos.

É cabível afirmar que Nilson se tornou um embaixador musical da Amazônia. É um artista que traz consigo a cultura da região, com um caráter particular, inconfundível, e que denota o imaginário e as experiências do cotidiano do povo, representando Amazônias diversas (BECHER, 2015), em categorias como: lugares, experiências, emoções, gastronomia, lendas, mitos, religiosidade, língua e sotaque, manifestações individuais e coletivas, numa conversão semiótica comum (Paes Loureiro, 2007; Paes Loureiro, 2018; Vieira, 2014), com conteúdo cultural múltiplo, mas com identidade central.

Indicações, premiações e eventos

Com 26 obras gravadas: 6 discos de vinil, 16 CDs e mais 6 DVDs, Nilson ganhou no ano de 1994 o Prêmio Sharp, a maior premiação da música popular brasileira, com o CD “Não Peguei o Ita”. No mesmo ano, o CD “Waldemar”, onde Nilson interpreta, em parceria com Vital Lima, as músicas do maestro paraense Waldemar Henrique, foi indicado entre os dez melhores CDs de Música Brasileira, pela crítica do Jornal “O Globo”.

Em 1997, o CD “Amazônia Brasileira”, de Nilson Chaves e o violonista também paraensem, da cidade de Santarém, Sebastião Tapajós, foi incluído entre os cinco melhores lançados no mercado europeu.

No ano de 2000, Nilson Chaves foi indicado ao Grammy Latino, na categoria Raízes Brasileiras, com o CD “Tempodestino 25 anos ao vivo”, gravado em 1999, que teve a regência do maestro paraense Jonas Arraes e as participações da Orquestra Jovem da Fundação Carlos Gomes, do Coral Carlos Gomes, bem como de Mapyu, importante nome da percussão paraense.

Ainda no mesmo ano, o músico foi diretor do projeto “Cantorias Amazônicas”, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, reunindo diversos artistas da Amazônia brasileira, a saber: Raizes Caboclas (AM), Thiago de Mello (AM), Grupo Roraimeira (RR), Lucinnha Bastos (PA), Paulo André Barata (PA), Sebastião Tapajós

(PA), Jane Duboc (PA), Bado (RO), Sergio Souto (AC), Grupo Zenzala (AP) e Verônica do Marabaixo (AP) (CHAVES, 2020).

3 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade e importância do registro de personagens da história cultural brasileira é premente, frente ao processo de globalização e padronização de culturas que se efetiva no momento atual. Muito mais no tocante ao resgate e registro da história presente, de pessoas vivas, em que se possa obter de fontes diretas as impressões e narrativas da própria história (biografias).

Este é o caso do presente artigo, que trouxe o registro da vida e obra do músico Nilson Chaves, cujas contribuições para a região amazônica brasileira são de importância enorme, posto ser um artista representativo daquela região dos quais ainda são necessários maiores registros científicos.

Uma grande parte da obra de Nilson e seus parceiros, traz consigo esse regionalismo do Norte, da Amazônia, ao descrever lugares, cheiros, sotaques e povos. Percebe-se uma perspectiva da identidade amazônica através da lente da música regional do Pará. Suas músicas citam lugares como Belém, sua cidade natal, trata de nomes de madeiras da Região, traz linguagem regional, engloba ritmos amazônicos, descreve cheiros e sabores. Todos esses importantes do ponto de vista do registro da cultura regional, tanto para o contexto local, como para o nacional e global.

Os elementos contidos na entrevista exclusiva de Nilson para a pesquisa, apontam aspectos importantes da representação de si e do outro e demonstram no artista a necessidade do enraizamento, de vínculos com uma memório do passado, da identidade (de quem se é e por que se é) e remete ao direito humano de sobrevivência própria e de sua cultura, temas que aproximam a Música do saber ambiental, em uma relação interdisciplinar entre esses campos de estudo, que destacam a relevância do artista e sua obra para a conservação da cultura amazônica.

Esse registro, fundamental para o presente momento histórico, quando a Amazônia toma destaque na mídia global, é uma forma de contribuir para a conservação do patrimônio biocultural da região, e suscitar reflexão sobre o ser amazônico e os desafios atuais de uma região vital para o Brasil e para o mundo.

AGRADECIMENTOS

Este capítulo é resultado parcial de pesquisa de doutoramento da autora Walena Magalhães. As autoras agradecem ao músico Nilson Chaves, pela entrevista e aprovação do capítulo, à bolsa de financiamento de pesquisa do Pró-qualificar do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFTO), ao Programa de Pós Graduação em Ciências do

Ambiente da Universidade Federal do Tocantins (PPGCIAMB), e à Flórida International University (FIU).

REFERÊNCIAS

A PROVÍNCIA DO PARÁ. **Nilson Chaves e Manoel Cordeiro se reúnem para live após vencerem a Covid-19**. Cultura. 04.03.2021. Disponível em: https://aprovinciadopara.com.br/nilson-chaves-e-manoel-cordeiro-se-reunem-para-live-apos-vencerem-a-covid-19/. Acesso em:10 mar. 2021.

BERNARD, H. Russel. **Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches**. 4 ed. Lanham: Altamira Press, 2006.

BECKER, Bertha . **As Amazônias**: ensaios sobre Geografia e Sociedade na região amazônica - Vol.2. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo na memória**: ensaios de psicologia social. 3ª ed – 1ª reimpressão. São Paulo: Ateliê Editorial. 2018.

CHAVES, Nilson. **Nilson Chaves : entrevista** [out. 2020]. Entrevistadora: W. Magalhães. On line, via Google Meet. MP4. Entrevista concedida para a tese de doutorado em Ciências do Ambiente.

CHAVES, Nilson **[email]**. Destinatário: Walena Almeida Marçal. **Tabela de Obras**. Palmas, 30 ago. 2021. 1 email. Disponível em: https://mail.google.com/mail/u/0/?ogbl#inbox/QgrcJHrtxBMrfjTWZvnvMMLGpwcKwZcHFBb.

FRANCO, Dani. **Nilson Chaves na Black Soul Music.** Blog HOLOFOTE VIRTUAL. 01.06.2012. Disponível em http://holofotevirtual.blogspot.com/2012/06/nilson-chaves-na-black-soul-samba.html. Acesso em 26 Março de 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ – FCP/PA. **O Teatro Margarida Schivasappa, apresenta Show Coração Sonhador:** Nilson Chaves e Simone Almeida. Agenda Cultural. 29.12.2016. Disponível em: http://fcp.pa.gov.br/component/agendadirigentes/?view=autoridade&dia=2016-12-29&id=14. Acesso em: 21 jan. 2021.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1989.

HAESBAERT, Rogério. **Regional-global:** dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística . **Amazônia Legal 2020**. Rio de Janeiro: IBGE, 2021a. Disponível em: https://geoftp.ibge.gov.br/organizacao_do_territorio/estrutura_territorial/amazonia_legal/2020/Mapa_da_Amazonia_Legal_2020. Acesso em 15 Mai 2021.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística . **Cidades e Estados**: Pará. Rio de Janeiro: IBGE, 2021b. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/. Acesso em 05 Abr 2021.

JOVCHELOVITCH, S; BAUER, M. W. Entrevista Narrativa. p. 90-113. In. BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MEIRA, Marly; PILOTTO, Silvia. Educação pelo afeto. In: MEIRA, Marly; PILOTTO, Silvia. **Arte, afeto e educação.** Porto Alegre: Mediação, 2010.

MININE, Rosa. **Nilson Chaves, o 'violeiro amazônico'.** Disponível em:http://anovademocracia.com.br/no-44/1722-nilson-chaves-o-violeiro-amazonico**.** Acesso em 13 Abr. 2021.

O LIBERAL. COM. **Nilson Chaves e Alba Maria abrem Festival Pará Live.** Belém, 23 abr. 2021. Música. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/musica/nilson-chaves-e-alba-maria-abrem-festival-para-live-1.378544. Acesso em 27 abr. 2021.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A conversão semiótica na Arte e na Cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.

PAES LOUREIRO, João de Jesus . **Cultura Amazônica:** uma poética do imaginário. 4ª edição. E-book. Editora Cultural Brasil, 2018.

PASCOAL, Marivardo. **Foto do show "Sina de Ciganos".** 2011. Tirada no Teatro Margarida Schivasappa, em Belém - Pará – Brasil.

MAPBIOMAS. **Área ocupada pela mineração no Brasil cresce mais de 6 vezes entre 1985 e 2020.** 2020. Disponível em: https://mapbiomas.org/area-ocupada-pela-mineracao-no-brasil-cresce-mais-de-6-vezes-entre-1985-e-2020. Acesso em 05 abr. 2021.

MARQUES, Gabriel. **Secult celebra 142 anos do Theatro da Paz e 115 anos de Waldemar Henrique.** Secretaria De Cultura Do Estado Do Pará - SECULT-PA. Disponível em: https://www.secult.pa.gov.br/noticia/148/secult-celebra-142-anos-do-theatro-da-paz-e-115-anos-de-waldemar-henrique. 16.02.2020. Acesso em 16 mar. 2021.

MARQUES, Humberto. **Zé Tobias e Regina Dias são as atrações do Sr. Brasil deste domingo.** Rede educativa Mais. 01.12.2018. Disponível em: http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/ze-tobias-e-regina-dias-sao-as-atracoes-do-sr-brasil-deste-domingo/. Acesso em 01 mar. 2021.

SAYER, Emma. J. **The anatomy of an excellent review paper.** Functional Ecology, v.32: p.p. 2278-2281. 2018. Disponível em: https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com. Acesso em 03 mar. 2021.

TV CULTURA. **Matança Jatobá.** Nilson Chaves e Vital Lima. Programa Sr. Brasil. Rolando Boldrin. 05.04.2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oIE-NS2aXnM. Acesso em 12 jan. 2020.

TV CULTURA. **Na pele da raça.** Canção de Nilson Chaves e Edgar Macedo interpretada pela cantora Regina Dias. Programa Sr. Brasil. Rolando Boldrin. 02.12.2018. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/playlists/176_sr-brasil-musicas_p_rHSp3-fyE.html. Acesso em 21 abr. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA. **Sobre nós.** Jornal Beira do Rio. Disponível em:https://www.beiradorio.ufpa.br/. Acesso em 04 de Jan. de 2021.

VERAS, Loyde Anne Carreiro Silva; ORLANDO, Evelyn de Almeida. **A construção de si e do outro na autobiografia de uma professora missionária.** Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, Salvador, v. 04, n. 10, p. 323-341, jan./abr. 2019. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/5053. Acesso em 19 mar. 2021.

VIEIRA, I. C. *et al.*. **Bertha becker e a Amazônia.** Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, vol XIX, no 1103(4), 25/12/2014. Disponível em: http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1103-4.htm. Acesso em: 26 abr. 2020.

WEIEL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CAPÍTULO 2

KRAUTROCK: CRIATIVIDADE, IDENTIDADE E LEGADO PARA A MÚSICA POPULAR

Data de aceite: 01/09/2021
Data de submissão: 06/07/2021

Leonardo José Porto Passos
PPG em Música – Instituto de artes – Unicamp
Piracicaba/SP
http://lattes.cnpq.br/5145986864380281

José Eduardo Fornari Novo Júnior
Instituto de artes – Unicamp
Campinas/SP
http://lattes.cnpq.br/5835490651632249

RESUMO: O ano de 2021 marca os 50 anos da primeira vez que o termo krautrock apareceu na grande mídia, utilizado para referir-se a um conjunto de bandas alemãs surgidas na década de 1960 que misturavam rock psicodélico com improvisação, minimalismo, experimentalismo e, principalmente, música eletroacústica, um gênero musical que a Alemanha ajudou a desenvolver e a consolidar a partir de compositores como Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler e Karlheinz Stockhausen. O krautrock foi a manifestação musical de uma juventude descontente com o passado recente de um país envolvido em guerras e ideologia política ultraconservadora, e que naquele momento ainda sofria com resquícios desses traumas enraizados em sua cultura, além de um tradicionalismo singelo impregnado em suas músicas feitas para as massas. O krautrock nunca atingiu as paradas de sucesso das rádios e TVs, mas seu legado é sentido até os dias de hoje na música popular do mundo todo, mesmo após cinco décadas de lançamento dos principais álbuns daquela geração de jovens bandas alemãs, conforme apresentado no presente capítulo.

PALAVRAS-CHAVE: Krautrock, música eletroacústica, música eletrônica, música alemã, contracultura.

KRAUTROCK: CREATIVITY, IDENTITY AND LEGACY FOR POPULAR MUSIC

ABSTRACT: The year 2021 marks the 50th anniversary of the first time the term krautrock appeared in the mainstream media, used to refer to a group of German bands that emerged in the 1960s that mixed psychedelic rock with improvisation, minimalism, experimentalism and mainly electroacoustic music, a musical genre that Germany helped to develop and consolidate through composers such as Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler and Karlheinz Stockhausen. Krautrock was the musical manifestation of a youth discontented with the recent past of a country involved in wars and ultra-conservative political ideology, and which at that time still suffered from remnants of these traumas rooted in their culture, in addition to a simple traditionalism impregnated in their music made for the masses. Krautrock never reached the radio and TV hit charts, but its legacy is felt to this day in popular music around the world, even after five decades of the release of the top albums by that generation of young German bands, as presented in this chapter.

KEYWORDS: Krautrock, electroacoustic music, electronic music, German music, counterculture.

Há exatos 50 anos, em 1971, Karlheinz Stockhausen já era um compositor consagrado e se tornava professor de composição na Universidade de Música e Dança de Colônia (Hochschule für Musik und Tanz Köln, onde lecionou até 1977), Alemanha, cidade próxima ao vilarejo de Kürten, na qual ele vivia desde 1965 e permaneceu até os anos finais de sua vida.

1971 também foi o ano em que Stockhausen compôs suas peças musicais *Sternklang* e *Trans*, suas composições de número 34 e 35, respectivamente. A primeira é uma "música de parque" para ser executada ao ar livre por 21 cantores e instrumentistas (incluindo sintetizadores), divididos em cinco grupos de quatro pessoas, em locais esparsos, com considerável distância entre si. Os artistas são captados por microfones e amplificados em alto-falantes, e um percussionista fica numa região central para ajudar a sincronizar os cinco grupos. Já a segunda é um trabalho orquestral semiacusmático, pois os músicos mais ativos ficam escondidos da vista do público, enquanto, aos olhos da plateia, 42 instrumentistas de cordas (incluindo um órgão elétrico) executam paródias da música erudita moderna e um enorme tear de madeira em atividade se move pelo palco, realizando em conjunto uma obra onírica, baseada em um sonho do compositor.

Stockhausen não foi o primeiro compositor a utilizar instrumentos ou equipamentos eletrônicos em suas obras. Antes dele, experimentos em música eletroacústica vinham sendo realizados por vanguardistas como John Cage, Pierre Schaeffer (*musique concrète* francesa) e Herbert Eimert e Werner Meyer-Eppler (*elektronische musik* alemã, termo criado por Meyer-Eppler), fundadores do Estúdio de Música Eletrônica (Studio für Elektronische Musik), da emissora de rádio alemã Westdeutscher Rundfunk Köln,[1] o primeiro estúdio do gênero do mundo, na mesma Colônia onde viveu Stockhausen, que começou a frequentar o estúdio em 1951 e lá gravou duas composições: *Elektronische Studien I* e *II* (1953-54, suas composições de nº 3) e *Gesang der Jünglinge* (1955-56, composição nº 8). Portanto, Munique e Berlim não eram os únicos centros de experimentação na época. O coração da tradição eletrônica europeia era em Colônia. E ainda que Stockhausen não tenha sido o pioneiro da música eletrônica, ele foi um dos mais profícuos, e provavelmente o maior influenciador de uma geração de jovens músicos que fizeram parte daquilo que viria a ser conhecido como krautrock.

1 I UM LEGADO ELETRÔNICO

O início da segunda metade do século XX trouxe o advento da tecnologia eletrônica de estado sólido, caracterizada pelo desenvolvimento e comercialização do transistor. Isto permitiu sua miniaturização na forma de circuitos integrados, o que levou também à diminuição do consumo de energia dos equipamentos eletrônicos. Com o advento da tecnologia digital, o processamento e a memória computacional passaram a apresentar

1 Ver: <https://youtu.be/wD89pJXQvWE>. Acesso em: 6 jul. 2021.

crescimento contínuo e regular. Este fato é normalmente descrito pela “lei de Moore”, atribuída a Gordon Moore, que em 1965 mencionou, em artigo, que o número de transistores dos circuitos integrados viria a dobrar a cada dois anos, dali em diante. Esta tendência vem sendo constatada desde então, influenciando os avanços das TIC (tecnologias de comunicação e informação) e, assim, de praticamente todas as áreas de atividades e do conhecimento humano, inclusive no campo da pesquisa em música (MOORE, 1965).

O registro de sons em meios reutilizáveis, como a fita magnética e posteriormente a gravação digital, tornou acessível e barato à população em geral a possibilidade de arquivar sonoridades diversas, como as performances musicais, que antes eram intrinsecamente efêmeras, de modo a permitir não apenas a recriação exata da sonoridade, conforme registrada por meio da reprodução de seu áudio, mas também a sua análise minuciosa, dos detalhes e das diferenças entre trechos de performances de uma mesma peça musical. Isso fez com que o som ganhasse um teor mais concreto, o que até então era atributo exclusivo das artes plásticas, já que o registro musical, também chamado de áudio, adquire uma tangibilidade próxima daquela presente em objetos artísticos, como a pintura e a escultura. Assim, a gravação passou a representar a possibilidade de uma forma de materialização sonora, na qual o áudio, como um tipo de objeto, pode ser também catalogado, arquivado, editado e transformado. No caso da musicologia, o áudio representou um grande avanço e uma mudança de paradigma na análise, transformação e síntese do processo temporal do imaterial sonoro que constitui a música.

A possibilidade comercialmente disponível de registro em áudio da música que não era grafada em notação, como as músicas folclóricas e étnicas, também permitiu o surgimento e o desenvolvimento de uma importante área da musicologia: a etnomusicologia. Praticamente junto com a gravação sonora, surgiram os recursos de transformação sonora. Foram lançados no mercado equipamentos que permitiam a edição de áudio; outros que simulavam efeitos sonoros naturais, como a reverberação e o eco; e ainda outros que realizavam manipulações em aspectos constituintes do som, como sua envoltória, harmônicos e parciais. Isto pela primeira vez implicou na possibilidade de exploração de transformações sonoras perceptualmente relevantes, novas, inesperadas e até impossíveis de serem alcançadas com processos mecânicos de geração sonora, como aqueles utilizados por luthiers (artesãos especializados na construção de instrumentos musicais). Tais processos de síntese sonora permitiram criar sonoridades impossíveis de serem geradas por qualquer tipo de instrumento musical físico. Surgem assim os instrumentos musicais eletrônicos, e posteriormente, os instrumentos digitais. Essas explorações acústicas por meio de recursos eletrônicos influenciaram, no final da primeira metade do século XX, o surgimento de movimentos intelectuais europeus relacionados à arte musical, como é o caso do grupo francês *musique concrète*, de Pierre Schaeffer, e do grupo alemão *elektronische musik*, de Herbert Eimert.

O grupo francês primava por utilizar recursos eletrônicos para gravar, editar e

transformar sons naturais, criando assim composições eletroacústicas. Isto levou à conceitualização de objetos sonoros, um termo cunhado por Schaeffer que trata de um trecho de áudio que traz em si uma unidade de informação sonora, em que sua referência imagética é obscurecida ou inexistente. A ausência intencional de referências sonoras numa composição passou a ser denotada como um novo gênero musical, a música acusmática, que se refere a um termo grego ("*akousma*", ou "algo escutado"), também utilizado na antiguidade por Pitágoras, que se referia a este como o processo de entendimento de um som sem a consequente referência visual de sua fonte geradora. Por exemplo, é dito que Pitágoras costumava ensinar os seus alunos por detrás de uma cortina, de modo a induzir que eles pensassem apenas nos conceitos matemáticos expressos sonoramente por sua voz, sem a interferência visual de sua aparência. A música acusmática também se distanciou da notação musical, já que a gravação passou a cumprir esta função, a de ser uma forma de notação musical, que contém o registro da obra, e a sua reprodução (*replay*), passa a ser a sua performance. Desse modo, elimina-se tanto a influência de um intérprete (com sua performance) quanto a distância entre o registro (notação) e a obra em si (execução).

O grupo alemão, liderado por Eimer em conjunto com Meyer-Eppler, primava por utilizar recursos eletrônicos para criar novos sons que não eram encontrados na natureza, ou seja, sons eletrônicos, sintetizados, cujo timbre algumas vezes imitava o timbre de sons conhecidos (como a versão sintetizada do som de um oboé) ou eram completamente originais. O maior expoente desse grupo foi o compositor Karlheinz Stockhausen, que também explorou, como outros compositores deste grupo, a utilização simultânea de instrumentos musicais convencionais junto com recursos de síntese sonora, criando assim intrincadas composições, que eram grafadas em diferentes formas de notação musical estendida, e apesar da sonoridade original, eram executadas de modo tradicional, em performances de música eletrônica, com plateia, músicos, instrumentos musicais tradicionais e recursos tecnológicos. Deste modo, a influência do intérprete ainda era presente, bem como era mantida a distância entre registro e obra, e a originalidade sonora do movimento se concentra na utilização de timbres eletronicamente sintetizados.

Nesta época existiram também outros grupos de música eletrônica fora da Europa, como no caso do Japão, onde compositores como Toru Takemitsu e Minao Shibata, que contaram com o apoio financeiro de empresas como a Yamaha e a Sony, exploraram sonoridades cuja estética se aproximava das vertentes dos grupos francês e alemão. Também existiram importantes compositores estadunidenses, e o maior expoente desse período foi o compositor John Cage, com sua proposta artística de exploração do aleatório, do presencial e da chance como elementos fundamentais de sua música, a qual ele se referia como "música experimental". Morton Feldman também foi outro compositor estadunidense, amigo de Cage, que explorou o indeterminado em suas composições. Em Paris, outro compositor que neste período explorou processos aleatórios em música foi

o grego Iannis Xenakis, que também era arquiteto e explorava, em suas composições, processos estocásticos com diferentes distribuições, teoria dos conjuntos e outros recursos matemáticos para criar música registrada em notação musical. A diferença entre as abordagens de Cage e Xenakis ocorre na utilização do inesperado em música. Para Cage, a sua finalidade era a geração acústica (performance), enquanto para Xenakis a sua finalidade era a geração simbólica (notação). (XENAKIS, 2001).

2 I A REVOLUÇÃO MUDA E MANIPULADORA DO ÁUDIO

A tecnologia musical comercialmente disponibilizada na segunda metade do século XX foi amplamente utilizada na música formal, descendente de uma tradição erudita, embasada em trabalhos teóricos, conceitos filosóficos e estéticos, conforme se observa nas produções de Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen entre tantos outros. Esta é normalmente chamada de música eletroacústica. No entanto, esses recursos tecnológicos também foram utilizados pela música popular, ou seja, a forma musical normalmente associada à poesia (que constitui as canções), à dança e ao mercado consumidor, que direta ou indiretamente, guia ou influencia o seu desenvolvimento.

A música popular normalmente dispensa maiores formalizações, como a utilização de notações musicais mais completas e abrangentes, valendo-se, quando muito, de melodias com cifras para registrar sua produção, o que facilita o seu alcance e dispersão comunitária. Por estar mais atrelada à sociedade, ela espelha de forma bem mais evidente os fatores, processos e inquietações socioculturais da sua comunidade de origem. Dentre estes, o gênero musical mais relevante e ubíquo é o rock, que surgiu na segunda metade do século XX e se ramificou em muitos subgêneros contemporâneos. O rock tem origem tipicamente urbana e foi influenciado tanto por gêneros afro-americanos quanto por gêneros de tradição europeia. Em relação aos gêneros afro-americanos, tem-se, entre outros, a influência do blues (originado no fim do século XIX, no sul dos EUA, apresentando canções com melodia improvisada e estruturas harmônicas simples e cíclicas) e o jazz (também originado no fim do século XIX, na região de New Orleans, posteriormente evoluindo para um gênero virtuosístico, geralmente instrumental, com harmonia complexa, em que novas melodias são criadas pelo seu processo característico de improvisação guiada pela estrutura harmônica). Em relação aos gêneros de tradição europeia, tem-se, entre outros, a influência do folk (música folclórica) e do country (a música caipira americana, originada no sul dos EUA).

O rock é originado do termo "*rock and roll*", ou seja, "balançar e rolar", referindo-se à maneira considerada frenética dos jovens dos anos 1950 dançarem ao som daquele então novo gênero musical. Em termos estruturais, o rock parece ter herdado a simplicidade harmônica característica do blues (mais especificamente, do rhythm and blues, ou R&B, um estilo de blues urbano que é mais ritmado e com andamento mais acelerado), a quase

total ausência de improvisação do folk e do country e a exploração de novas sonoridades do jazz, sendo que, ao invés de novas melodias, como no caso da improvisação jazzística, o rock explorou novos timbres musicais, geralmente com a guitarra elétrica, o instrumento musical mais representativo deste gênero musical, que apenas apresenta a sua sonoridade característica por meio do amparo de recursos tecnológicos (amplificador, alto-falante, efeitos, distorções etc.).

Enquanto a música popular utilizou a tecnologia para enriquecer a sua tradição musical, tornando a sua estética mais embasada e potencializada, a música eletroacústica utilizou tais recursos tecnológicos para explorar novos horizontes estéticos. Para tanto, distanciou-se intencionalmente da tradição tonal ou modal que caracteriza a música que vinha se desenvolvendo e ramificando, num contínuo histórico, desde a antiguidade. Com este rompimento, o gênero erudito contemporâneo também se distanciou do público comum, uma vez que o ouvinte, sem prévias referências cognitivas que o habilitam a entender e a apreciar o significado musical de uma obra deste gênero, como ocorre naturalmente no caso da música tonal, passou a percebê-la como um tipo de incógnita sonora. No entanto, para os compositores de tais obras (e seus seguidores), as tais referências cognitivas já estavam disponíveis, uma vez que eles tinham conhecimento *a priori* da sua estruturação composicional, o que os permitia entender, e assim, apreciar tais composições. Esta distonia entre ouvintes leigos e iniciados, que de certa forma já existia entre música erudita tonal e a popular ou folclórica, aumentou consideravelmente, o que deve ter deixado perplexos tanto os compositores contemporâneos, que não entendiam o porquê de suas composições serem descartadas pelo público geral, quanto os ouvintes leigos, que não tinham conhecimento prévio suficiente para entender por qual razão alguém comporia algo aparentemente tão antimusical, ou seja, sem um significado estético acessível, e portanto, aceitável.

Nesse período, pouco ainda se sabia sobre os processos cognitivos de entendimento musical, o que só veio a ser esmiuçado posteriormente, pela psicologia da música, pela cognição musical e, mais adiante, pela neurociência. Eram ignorados fatos relevantes do modo como nossa percepção musical é de fato processada. Os avanços tecnológicos também forneceram ferramentas para que a musicologia, nesse período, pudesse iniciar a investigação dos processos mentais e cerebrais que regem a identificação de aspectos musicais dos quais significados emergem e emoções são evocadas.

Leonard Meyer, filósofo e teórico musical, publicou, em 1956, um livro seminal, intitulado *Emotion and Meaning in Music*, no qual aborda a questão da expectativa em música e a sua relação com o significado musical, conforme anteriormente destacado por Eduard Hanslick. Meyer aplicou princípios da Gestalt e do pragmatismo de Charles Sanders Peirce para estudar como a mente do ouvinte processa a informação musical ao tentar predizer futuros eventos musicais enquanto escuta uma peça musical. Este processo gera emoções que podem ser satisfatórias ou não, de acordo com o contexto

musical. Segundo Meyer, emoções são geradas quando uma tendência de resposta a uma ação é inibida. Meyer menciona em seu livro quatro abordagens ou conceituações estéticas do significado musical: absolutista, cujo significado é dado pelo contexto da obra); referencialista, cujo significado está nas referências externas à obra; formalista, cujo significado está no entendimento intelectual da obra; e expressionista, cujo significado está na emoção evocada pela obra. Estes conceitos não são necessariamente excludentes. Meyer particularmente declara ter um posicionamento estético que tende mais para o absolutista e expressionista. Seguindo esta categorização, os gêneros de música popular, como o rock, parecem tender às abordagens referencialista e expressionista, já que suas composições, em sua larga maioria, são canções tonais, e possuem letras com significados semânticos externos à estrutura musical, que é tonal e simples, normalmente voltada a expressar questões afetivas pessoais e inquietações sociais. Já a música eletroacústica erudita, contemporânea ao rock, parece ter adotado uma abordagem absolutista e formalista, uma vez que a sua estética dá mostras de ser autorreferenciada e endógena, ou seja, baseada em si mesma, e grande parte da satisfação do ouvinte parece advir da sua capacidade de desvendar o caminho cognitivo para o entendimento intelectual da estrutura da obra (KRUSE, 2005).

3 | UMA SOCIEDADE PÓS TONAL

Toda uma geração de jovens – em grande parte filhos de simpatizantes do nazismo durante a Segunda Guerra, que agora se calavam diante de todas as atrocidades ocorridas – se rebelara contra o legado de seu país nas duas grandes guerras, e isso eclodiu nos protestos dos movimentos estudantis de 1968 na Alemanha Ocidental, marcados pela rejeição ao tradicionalismo e às autoridades alemãs, que incluíam diversos ex-oficiais do regime nazista. A ligação do krautrock com a extrema esquerda era íntima, e daí se infere a grande rejeição às tradições e ao conservadorismo alemães. Em 1967, surgiu em Munique o coletivo radical de arte política Amon Düül, que realizava shows e *happenings* de improvisação livre e deu origem à banda Amon Düül II, um dos grupos seminais do krautrock. Entre os apoiadores do coletivo, estavam os diretores de cinema Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, este último, inclusive, teve as trilhas musicais de alguns de seus filmes compostas pela banda Popol Vuh, que tinha estreitas ligações com a Amon Düül II. A polêmica se dá por conta de dois famigerados seguidores do coletivo: Andreas Baader e Gudrun Ensslin, fundadores do *Rote Armee Fraktion* – RAF (Fração do Exército Vermelho), ou Grupo Baader-Meinhof, como era comumente chamado pela imprensa alemã, uma organização guerrilheira de extrema-esquerda fundada em 1970 na Alemanha Ocidental e dissolvida em 1998.

Além da rejeição às tradições e ao passado nazista, a juventude alemã carecia de representatividade nas artes e na música, principalmente diante do *schlager*, um estilo de

música popular de entretenimento predominante na época, com melodias singelas, quase caricatas, e letras sentimentalistas e ingênuas. De acordo com Dieter Moebius (Kluster, Cluster e Harmonia): "Schlager é música com letras e melodias estúpidas que todo mundo adora" (KRAUTROCK, 2009). E naquele momento, o que não era *schlager* na música popular alemã eram releituras ou cópias da cultura pop estrangeira, como bem descreve Irmin Schmidt, tecladista do Can:[2]

> Até o final dos anos 1960, tudo vinha de fora. Tudo era imitação, principalmente das bandas inglesas. Isso era normal, principalmente depois da devastação sofrida pela cultura alemã. Não eram apenas as cidades que estavam em ruínas, mas toda a cultura que estava em ruínas. As mentes estavam em ruínas. Tudo estava arruinado (STUBBS, 2015).

Os traumas e as consequências decorrentes da Alemanha ter protagonizado duas guerras de escala global somados a uma cultura musical popularesca e alienante motivou a inquietante juventude alemã do final da década de 1960 a buscar sua própria identidade e a criar algo que pudesse representá-la. Edgar Froese, principal membro do Tangerine Dream, diz que, "[Após a Alemanha iniciar e perder duas guerras] Não havia mais nada a perder. Nós perdemos tudo. E então, quando pensamos em fazer música de uma forma diferente, nos restava apenas a forma livre, a forma abstrata" (KRAUTROCK, 2009). E isso foi um dos fios condutores do krautrock. Jean-Hervé Péron, da banda experimental Faust, defende que os artistas serviam como um espelho para os pensamentos revolucionários da época, e que o rock'n'roll não era suficiente para os jovens darem vazão a tudo o que estava acontecendo (KRAUTROCK, 2009).

Se o rock'n'roll não era a referência ideal para os jovens alemães por não dar conta de seus anseios, motivações e necessidade de uma identidade própria, quem ou o que poderia, então, cumprir esse papel?

A resposta estava dentro da própria Alemanha: Stockhausen e a *elektronische musik*.

Holger Czukay e Irmin Schmidt (que trabalhou como professor de piano e maestro), respectivamente baixista e tecladista do Can, foram alunos de Stockhausen. Membros do Kraftwerk e do Tangerine Dream declararam abertamente terem Stockhausen como influência. O compositor alemão foi uma figura central para a emergente cena que buscava uma identidade em meio aos constantes pastiches pós-guerra. E como defendeu Danny Fichelscher (Popol Vuh, Gila e Amon Düül II): "A verdadeira música alemã, é claro, é a música eletrônica" (KRAUTROCK, 2009). Não por acaso, Klaus Schulze (Tangerine Dream) foi um dos primeiros a usar o recém-popularizado sintetizador, que já existia desde 1957, mas só começou a ser realmente difundido quando seus preços começaram a ficar mais acessíveis, a partir da segunda metade da década de 1960.

Ao misturar o experimentalismo de Stockhausen com a novas possibilidades trazidas

2 Ver: <https://youtu.be/LT2fsc5t4wQ>. Acesso em 6 jul. 2021.

pela música eletrônica e as vanguardas da época, como a música contemporânea, o free jazz, a livre improvisação, o funk e o protopunk, os jovens alemães – pelo menos aqueles ligados à contracultura e à rebeldia – começaram a desenvolver um estilo musical único, sem precedentes no resto do globo, e que, portanto, possuía toda a identidade da qual esses jovens eram carentes e que podia bem representá-los naquele espaço e tempo.

Os padrões recorrentes de verso e refrão deram lugar, de um lado, ao improviso, e de outro, à repetição. O krautrock lidava com esses dois extremos. John Cage e Steve Reich eram influências constantes. As estruturas do rock foram incorporadas por certos grupos, mas sem as mesmas progressões de acordes, e quase sempre com exagero proposital de repetições. Composição espontânea aliada à improvisação idiomática.

As primeiras manifestações dessa nova forma de encarar a música popular na Alemanha ocorreram no Zodiak Free Arts Lab,[3] uma casa de apresentações artísticas inaugurada em 1967, em Berlim Ocidental, por Hans-Joachim Roedelius (Kluster/Cluster) e Conrad Schnitzler (Tangerine Dream, Kluster), onde se apresentavam grupos como Kluster, Tangerine Dream, Ash Ra Tempel e The Agitation.

O primeiro registro encontrado do termo krautrock é de um anúncio de página inteira (*Imagem 1*) da Popo Music Management e Bacillus Records para promover o rock alemão no Reino Unido, publicado na Billboard Newspaper, v. 83, n. 22, de 29 de maio de 1971, há exatos 50 anos. Porém, o termo krautrock já era usado antes disso por radialistas britânicos para se referir às bandas alemãs do final da década de 1960 e começo de 1970 – termo, aliás, de cunho pejorativo, já que a palavra "*kraut*" ("repolho", por conta de "*sauerkraut*", "chucrute") era utilizada pelos ingleses como apelido para seus inimigos alemães durante a Segunda Guerra Mundial.

3 Ver: <https://youtu.be/j0UnoKtaZOg>. Acesso em: 6 jul. 2021.

Imagem 1 – Anúncio publicado na *Billboard Newspaper* de 29/05/1971 em que aparece pela primeira vez a palavra “kraut rock”.

Fonte: Billboard Newspaper, v. 83, n. 22, 29 May 1971, p. 57.

Por conta disso, diversos músicos dessa geração rejeitavam o termo, e preferiam se autodefinir de outras formas, como *kosmische musik* (música cósmica), termo cunhado por Edgar Froese e que aparece primeiramente no encarte do álbum *Alpha Centauri*, de sua banda Tangerine Dream, lançado em 1971. E no ano seguinte, a Ohr Records – que lançou LPs e *singles* de diversas bandas de krautrock –, então gravadora da banda, lançou a coletânea em vinil *Kosmische Musik*, com músicas de Tangerine Dream, Klaus Schulze (Tangerine Dream, Ash Ra Tempel e The Cosmic Jokers), Ash Ra Tempel e Popol Vuh. O termo também deu nome a um selo da Ohr, que não teve vida longa.

Mas a verdade é que, até então, nem sequer existia uma cena, tampouco um movimento, krautrock propriamente dita, pois as bandas eram de regiões distintas, espalhadas por toda a Alemanha, e a maior parte dos músicos nem ao menos se conhecia. Uma ponte entre muitos grupos alemães de rock experimental da época foi o produtor e engenheiro de som Conny Plank, que trabalhou com bandas como Can, Cluster, Neu!, Kraftwerk, Guru, Harmonia e La Düsseldorf. Plank foi o principal produtor musical dessa geração de bandas e contribuiu para que o krautrock realmente viesse a se tornar uma cena musical.

Além disso, houve também a contribuição da imprensa britânica, que passou a chamar de krautrock toda e qualquer banda que fizesse rock experimental na Alemanha, e até algumas que estavam distantes de qualquer experimentalismo, vanguardismo, propostas inovadoras ou quebras de padrões, como alguns grupos de hard rock ou rock progressivo, gêneros que estavam em seu auge no Reino Unido no início da década de

1970. Com a ajuda da imprensa britânica, o krautrock foi bem recebido na Grã-Bretanha e acabou se popularizando, o que gerou a venda de muitos discos, a ponto de a maior gravadora da época, a Virgin, fechar contrato com grande parte dos grupos de krautrock.

Foi também em 1971 que Conrad Schnitzler deixa a banda Kluster, e os membros remanescentes, Dieter Moebius e Hans-Joachim Roedelius, lançam o primeiro disco do agora reformulado Cluster. Wolfgang Seidel (Ton Steine Scherben e Eruption) teceu uma concisa descrição para o grupo:

> Um bom exemplo de música feita por não músicos. Eles tiveram a visão de criar um tipo de utopia sônica, um mundo diferente, com sons diferentes. Uma espécie de promessa de que existe uma maneira de sair do ambiente, da sociedade (KRAUTROCK, 2009).

Porém, talvez por conta da ênfase no experimentalismo, o grupo Cluster não obteve o mesmo sucesso de alguns de seus conterrâneos, como o Kraftwerk (que logo de início abriu mão do krautrock para imergir por completo na música eletrônica minimalista, tornando-se a primeira banda totalmente eletrônica e considerada a pioneira do que hoje se conhece por "música eletrônica", ligada ao house, techno, raves etc.), e assim, na mesma época da transição de Kluster para Cluster, Roedelius e Moebius resolvem deixar Berlim e se mudam para um vilarejo do século XVI, em Forst, na Baixa Saxônia, em uma casa próxima ao rio Weser. Dois anos depois, em 1973, a dupla se junta ao guitarrista Michael Rother (Kraftwerk, Neu!) para formar um supergrupo do krautrock, o Harmonia.

No mesmo ano de 1971, Michael Rother e o baterista Klaus Dinger saíram de uma das primeiras formações do Kraftwerk para formarem o influente duo Neu!. Além de lançar excelentes discos, a dupla ficou conhecida pelas linhas de bateria que passaram a levar o nome de *motorik*[4] (algo como "habilidades motoras" em alemão), um beat 4/4 minimalista que passou a ser largamente associado aos grupos de krautrock e que veio influenciar diversos grupos e gêneros futuros, como o punk, pós-punk, rock alternativo e indie rock.

1971 também foi o ano em que diversos discos importantes de krautrock foram lançados:

- Amon Düül II – *Tanz der Lemminge* (3º)
- Ash Ra Tempel – *Ash Ra Tempel* (1º)
- Can – *Tago Mago* (3º)
- Cluster – *Cluster* (1º)
- Embryo – *Embryo's Rache* (2º)
- Faust – *Faust* (1º)
- Floh de Cologne – *Rockoper Profitgeier* (3º)
- Gila – *Gila: Free Electric Sound* (1º)

4 Ver: <https://youtu.be/GiNp119pn2g>. Acesso em: 6 jul. 2021.

- Guru – *Hinten* (2º)
- Kluster – *Zwei-Osterei* (2º)
- Kluster – *Eruption* (3º, ao vivo)
- Popol Vuh – *In den Gärten Pharaos* (2º)
- Tangerine Dream – *Alpha Centauri* (2º)

O legado do krautrock é inegável para toda a música pop que a precedeu: “Uma série extensa de estilos descende do krautrock: ambiente, hip-hop, post-rock, electropop, psych-rock, trance, rave, pós-punk e outros ainda não nascidos” (STUBBS, 2015). E mesmo que o krautrock não seja mais levado como um movimento musical e que não haja uma cena krautrock, suas influências são, quando não evidentes, latentes em boa parte da música pop contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADELT, Ulrich. **Krautrock**: German music in the seventies. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Karlheinz Stockhausen. **Encyclopedia Britannica**, 1 dez. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>. Acesso em: 26 mar. 2021.

HARDEN, Alexander C. Kosmische musik and its techno-social context. **IASPM@Journal**, v. 6, n. 2, p. 154-173, 2016. Disponível em: <https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/784>. Acesso em: 29 mar. 2021.

KRAUTROCK: the rebirth of Germany. Direção e Produção: Ben Whalley. Produção Executiva de Mark Cooper. Documentário televisivo, colorido, sonoro, 60 minutos. Londres: BBC, 23 out. 2009 [1. exibição]. Disponível em: <https://youtu.be/QP5dOKTB3ng>. Acesso em: 6 jul. 2021.

KRUSE, Felicia E. Emotion in Musical meaning: a peircean solution to langer’s dualism. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, 41(4):762-778. October 2005. DOI: 10.2979/TRA.2005.41.4.762

MOORE, Gordon E. (1965). Cramming more components onto integrated circuits (PDF). **Electronics Magazine**, p. 4. Retrieved 2006-11-11.

STOCKHAUSEN **Foundation for music**. Disponível em: <http://www.karlheinzstockhausen.org/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

STOCKHAUSEN: **Sounds in space**. Disponível em: <http://stockhausenspace.blogspot.com/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

STUBBS, David. **Future days**: krautrock and the birth of a revolutionary new music. New York: Melville House Publishing, 2015.

XENAKIS, Iannis. **Formalized music**: thought and mathematics in composition. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2001. ISBN 1-57647-079-2.

CAPÍTULO 3

A FUNDARTE E O ENSINO DE MÚSICA NA REGIÃO DO VALE DO CAÍ/RS: UMA PESQUISA DOCUMENTAL

Data de aceite: 01/09/2021

Cristina Rolim Wolffenbüttel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado Profissional (PPGED-MP)
Osório – RS
http://lattes.cnpq.br/8275456979754488
http://orcid.org/0000-0002-7204-7292

Bárbara Cecília Spohr
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Música: Licenciatura
Montenegro - RS
http://lattes.cnpq.br/5603727199889266

Guilherme da Silva Ramos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Música: Licenciatura
Montenegro - RS
http://lattes.cnpq.br/6939533287859399

Marcus Vinícius Torquato de Souza
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Música: Licenciatura
Montenegro - RS
http://lattes.cnpq.br/0596974170410421

RESUMO: Esta pesquisa trata do impacto causado pela Fundação Municipal de Artes de Montenegro no desenvolvimento da educação musical e cultural no Vale do Caí/RS. Utilizou-se a pesquisa documental como método, sendo coletadas reportagens em um jornal local, datadas de 2017 a 2020. O referencial teórico teve como base estudos de Kraemer (2000), considerando-se a Educação Musical em suas relações com diversos tempos, espaços e disciplinas. Como resultados, observou-se que a Fundarte tem um papel importante na difusão e desenvolvimento da Arte e da cultura, oportunizando o ensino e a pesquisa em Artes na região do Vale do Caí/RS, bem como nas localidades do entorno.
PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical. Música. Fundarte. Interdisciplinaridade. Jornal Ibiá.

FUNDARTE AND MUSIC TEACHING IN THE VALE DO CAÍ/RS REGION: A DOCUMENTARY RESEARCH

ABSTRACT: This research deals with the impact caused by the Municipal Foundation of Arts of Montenegro in the development of musical and cultural education in Vale do Caí/RS. Documentary research was used as a method, and reports were collected in a local newspaper, dating from 2017 to 2020. The theoretical framework was based on studies by Kraemer (2000), considering Music Education in its relations with different times, spaces and disciplines. As results, it was observed that Fundarte has an important role in the dissemination and development of Art and culture, providing opportunities for teaching and research in Arts in the Vale do Caí-RS region, as well as in the surrounding areas.
KEYWORDS: Music Education. Music. Fundarte. Interdisciplinary. Ibiá Newspaper.

1 I INTRODUÇÃO

A Fundação Municipal de Artes de Montenegro (Fundarte) vem, há cerca de meio século, desempenhando um papel muito

importante no que diz respeito às ações no campo cultural e artístico. Esta instituição tem oportunizado o acesso às programações culturais, ao ensino e à pesquisa em Arte, atingindo crianças, jovens, adultos e idosos. A Fundarte está localizada na Região do Vale do Caí, Rio Grande do Sul, sendo uma referência como pólo cultural do estado.

A Fundarte teve seu início nos anos de 1959, à época como Conservatório Municipal de Música. Todavia, o funcionamento deu-se somente em 1962, tendo a orientação e administração da Escola Normal São José, e a subvenção financeira da Prefeitura Municipal de Montenegro (OLIVEIRA, 1973). O foco era o ensino da música, sendo ofertados, na ocasião, os cursos de piano, violino, acordeom, instrumentos de sopro, canto, teoria musical e solfejo.

Em 1964, devido às dificuldades financeiras, a instituição teve suas portas fechadas, retornando às atividades somente em 1973, porém, com a diminuição da oferta de cursos, sendo disponibilizado, apenas, o ensino de piano e teoria musical (KAUTZMANN, 1979, 1982).

Posteriormente, no ano de 1984, a Fundarte transformou-se em Fundação Municipal de Artes de Montenegro, nome que perdura até a atualidade. A manutenção financeira ocorre por meio de dotação orçamentária municipal, doação de empresas e pelo pagamento de mensalidade dos alunos.

Atualmente, a Fundarte é referência pela difusão e desenvolvimento da Arte e Cultura, como Escola de Artes, ofertando o ensino das quatro áreas das Artes (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro), além de promover diversas ações sociais que descentralizam a Arte, possibilitar o resgate da cultura e contribuir, significativamente, para a educação e para a comunidade. A instituição tem reconhecimento nacional e internacional devido à qualidade das atividades oferecidas, dos eventos artísticos e científicos promovidos, além dos cursos de Artes e de aperfeiçoamento educacional (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Com base neste histórico, bem como na constatação da importância da instituição, a presente pesquisa investigou o impacto causado pela Fundarte no desenvolvimento da Educação Musical no Vale do Caí/RS, a partir de reportagens publicadas em jornais locais, notadamente o Jornal Ibiá. Apresenta-se, desse modo, a trajetória dos últimos quatro anos, desvelando o impacto causado pela Fundarte no ensino de música na região.

2 | REVISÃO DE LITERATURA

A fim de aprimorar a construção do objeto de estudo desta pesquisa, procurou-se realizar uma revisão de literatura que balizasse o conhecimento acerca das investigações que tangenciam esta proposta, focalizando instituições de ensino de música e, também, que fomentem a cultura. Nesse sentido, buscaram-se artigos sobre pesquisas desta natureza nas revistas *Opus* e Música *Hodie*, bem como nos anais de eventos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Focalizando os anos 2015 a 2020, foram encontrados quatro artigos, de diferentes instituições, que resgatam a história, analisam os contextos educacionais e as propostas de cada uma delas, enfatizando a sua importância (FERREIRA FILHO, 2015; CLÍMACO, 2016; AUBIN, 2016; FRESCA, 2020).

O artigo de Ferreira Filho (2015) é um recorte de sua dissertação, e tem como enfoque a trajetória de um dos departamentos da Academia Lorenzo Fernandez, bem como os métodos educativos e aspectos artísticos envolvidos. A pesquisa é documental, sendo os dados coletados em relatórios e matérias de jornal, além de referências bibliográficas. O Departamento, tendo como foco o ensino do piano erudito, estava localizado em Teresina (Piauí), tendo iniciado as atividades em 1972, com o protagonismo da pianista Neusa de Almeida do Rego Monteiro. A instituição contribuiu de forma significativa para o cenário da educação musical teresinense, tendo a formação de diversos pianistas ao longo de seus 13 anos de funcionamento. Contribuição essa, em nível de profissionalização da área, tendo sido o ponto de partida da formação de musicistas e educadores musicais (FERREIRA FILHO, 2015).

Em outra pesquisa, para a continuidade e desenvolvimento da cultura, além do incentivo ao desenvolvimento de novos músicos do gênero choro, o artigo de Clímaco (2016) apresenta um entrelaçamento entre o contexto social da cidade de Brasília (DF), em que o gênero musical choro detém espaço significativo para a cultura local e nacional, e os processos de ensino formal, não-formal e informal do choro na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e as práticas e vivências culturais, promovidas através do Clube do Choro. Em uma abordagem bibliográfica, a autora traz à tona autores que tratam de aspectos referentes às questões de gênero e aos processos de atualização/significação/ressignificação do gênero musical choro; as representações sociais que, nos processos simbólicos, caracterizam manifestações culturais e intelectuais que constroem aspectos identitários de determinados grupos. Além de imbricar o contexto histórico-cultural ao ambiente escolar e os processos de ensino e aprendizagem (CLÍMACO, 2016).

Focalizado em uma abordagem histórico-social da contribuição musical e política do intelectual e musicólogo Curt Lange na capital mineira na década de 1940, o artigo de 2016, publicado na Revista *Opus*, apresenta um recorte temporal que contempla a criação e a trajetória do Conservatório Mineiro de Música, em 1925. Diferente da visão epistemológica da Educação Musical e do fomento à cultura e às práticas culturais, este artigo debruça-se sobre as questões políticas e a “rede de sociabilidade” que permeiam a continuidade e existência de instituições de ensino de música. Esta pesquisa documental resgata, a partir de matérias publicadas em jornais e da análise de correspondências, a noção de espaço como conformador da música erudita, estabelecendo uma “rede de sociabilidade” política (AUBIN, 2016).

Também publicado na Revista *Opus*, o artigo de Fresca (2020) ressalta as lutas e questões administrativas presentes na fundação e permanência de conservatórios de

música. A autora discute as influências da consolidação da escola franco-belga de violino no Conservatório de Bruxelas, sob as práticas pedagógico-musicais e de *performance* dos músicos brasileiros e também, na fundação do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, a partir de 1890. Em uma revisão bibliográfica, a autora ressalta, ainda, que as concepções musicais adotadas pelas instituições estão intimamente ligadas ao âmbito político do período.

Reitera-se que esta revisão de literatura valeu-se de artigos publicados, nos anos de 2015 a 2020, nas revistas *Opus*, Música *Hodie* e Anais da ANPPOM. Talvez, como sugestão para futuros estudos, uma possibilidade seja a ampliação, efetuando buscas em outros periódicos científicos, inclusive estrangeiros.

3 | METODOLOGIA

Esta pesquisa foi construída a partir da abordagem qualitativa, da pesquisa documental como método, da coleta de dados via *Internet* e da análise de conteúdo como técnica para a análise dos dados.

Com o objetivo de compreender os significados das ações promovidas pela Fundarte, buscou-se "identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos" (GIL, 1989, p. 122). Portanto, não se pretendeu quantificar os dados coletados e analisados, mas dar visibilidade ao processo e às práticas realizadas na instituição.

A pesquisa documental debruçou-se sobre as matérias de um jornal local, o Jornal Ibiá, sendo, assim, característica da "busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico" (OLIVEIRA, 2007, p. 69). A coleta dos dados foi caracterizada pela pesquisa via *Internet*, ferramenta metodológica que otimizou o trabalho desta investigação, no que diz respeito à rapidez, economia e qualidade de conteúdos pesquisas e apresentados em diferentes produções (CALLIYERIS; ROBLE; COSTA; SOUZA, 2015).

Por fim, a análise dos dados deu-se por meio do uso da análise de conteúdo, proposta por Moraes (1999), que a elucida como empreender uma proposta descritiva e interpretativa do material textual coletado, possibilitando uma difusão de pesquisa teórica e prática. De acordo com Moraes (1999), existem cinco etapas a serem trilhadas, sendo, preparação das informações, unitarização ou transformação do conteúdo em unidades, categorização ou classificação das unidades em categorias, descrição e interpretação. Neste sentido, procurou-se, ao coletar e analisar os dados, trilhar o caminho proposto pelo autor.

4 | REFERENCIAL TEÓRICO

A base teórica desta pesquisa traz Kraemer (2000) como fundamentação, que trata

da educação musical como um imbricamento entre disciplinas, discutindo dimensões e funções deste conhecimento, e salientando as particularidades da área em relação às demais disciplinas.

O autor (KRAEMER, 2000) esclarece que a pedagogia da música se ocupa com as relações entre pessoa(s) e música(s); por isso, acaba dividindo seu objeto de estudo com as ciências humanas. O autor exemplifica essas disciplinas enfocando-as quanto aos aspectos filosóficos, históricos, psicológicos, sociológicos, musicológicos, pedagógicos e outras áreas que possam ter um significado pedagógico-musical específico.

Segundo Kraemer (2000, p. 58), pedagogia da música e a musicologia "unem-se no esforço comum em compreender a música". Os aspectos musicológicos são apresentados considerando-se a pesquisa musicológica – etnomusicologia, acústica, teoria da música, entre outras áreas – tratando de uma "possível análise e interpretação global dos eventos musicais", sendo o conteúdo musical propriamente dito (KRAEMER, 2000, p. 58). A didática da música interessar-se-ia pelos significados que as manifestações musicais poderiam adquirir no processo educacional. Os aspectos pedagógicos partem da pedagogia, que se ocupa "com teorias da educação e formação, premissas, condições, processos e consequências da ação educacional e didática, com questões sociais e institucionais, com problemas do ensino, da aprendizagem e didáticos" (KRAEMER, 2000, p. 59).

Kraemer (2000) discute o entrelaçamento da pedagogia da música com outras disciplinas. Ressalta-se que uma perspectiva de entrelaçamento da área considera-a como resultante do enlace recíproco entre as disciplinas, criando uma espécie de teia. Essa concepção de entrelaçamento propõe uma dimensão alargada da área, com limites mais abrangentes e flexíveis.

Para Kraemer (2000, p. 61), no "centro das reflexões musicais estão os problemas da apropriação e transmissão da música". Pedagogia e pedagogia da música não se constituem disciplinas isoladas e resultam diferentes agrupamentos da área. São disciplinas de integração orientadas na ação, conforme o objeto de pesquisa. Kraemer (2000) afirma que a particularidade do saber pedagógico-musical está "no cruzamento de ideias pedagógicas marcadas pelas ciências humanas, orientadas pela cultura musical e ideias estético-musicais" (KRAEMER, 2000, p. 66). Além do conhecimento sobre fatos e contextos pedagógico-musicais, também é necessário colocar à disposição os princípios de explicação da prática músico-educacional, para as decisões, orientações, esclarecimentos, influências e melhorias dessas práticas,

Por fim, Kraemer (2000) propõe um modelo estrutural da pedagogia da música, o qual inclui a análise e os campos de aplicação da área, os aspectos que a compõem – musicológicos, pedagógicos, entre outros – além das funções da pedagogia da música – compreender e interpretar, descrever e esclarecer, conscientizar e transformar a prática músico-educacional.

5 I RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS

Atualmente, a Fundarte, como escola de Artes, possui cursos básicos nas quatro áreas de expressão artística – Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. O Curso Básico de Música contempla o ensino de instrumentos musicais e da teoria da música, além de proporcionar experiências performáticas.

De acordo com informações constantes no próprio *site* da Fundarte (2019), são inúmeros os cursos oferecidos pela instituição, atingindo as faixas etárias dos três aos 94 anos de idade. O Curso de Música tem como objetivo principal o desenvolvimento dos elementos técnicos necessários para realização musical de diferentes gêneros e repertórios do instrumento.

A instituição vem, há anos, contribuindo significativamente com o cenário da Educação Musical na região, através da oferta de seus cursos e de outras atividades. Exemplos da repercussão dessas práticas encontram-se nas reportagens publicadas pelo Jornal Ibiá, a respeito das atividades desenvolvidas nos anos de 2017, 2018, 2019 e 2020.

As reportagens destes anos (2017 a 2020) divulgam horários, locais, os instrumentos apresentados, bem como o ecletismo do repertório musical. Essas atividades buscam a integração da comunidade e familiares com os alunos e professores, além de estimular o exercício da prática musical, por meio das apresentações e da relação com o público. Em 2020, como dito anteriormente, essas atividades tiveram de ser adaptadas à nova realidade do isolamento social, devido à pandemia da COVID-19. Assim, a solução resultante foi a produção de *Lives* no Canal do *YouTube* Fundarte Montenegro, em que estudantes, apresentavam-se.

Além das atividades originárias dos cursos, a Fundarte promove programações culturais, sendo palco de importantes músicos e musicistas nacionais e internacionais. Essas programações ocorrem mensalmente, trazendo atrações para os mais variados públicos. Conforme reportagens do Jornal Ibiá, grupos como "Juntos", "Brasilien Block Quarteto", "Tambo do Bando", são alguns exemplos que passaram pelos palcos da instituição. Já em 2020, as ações foram diferenciadas. Intitulado "Música à Domicílio", este projeto consistiu na organização de um espetáculo, sendo estruturado em um caminhão totalmente decorado com equipamentos de som e luz, e um piano transparente. A proposta foi levar música às ruas da cidade de Montenegro/RS, animando as pessoas neste momento da pandemia.

Para Kraemer (2000), ações como essas contemplam o entrelaçamento das ciências humanas e atribuem significados no processo educacional. A relação entre conteúdos próprios do campo da música, aos processos de socialização – reflexo das práticas coletivas e de apresentações musicais para familiares e comunidade; à estética musical do repertório – tanto aquele executado pelo aluno quanto apreciado por ele nas programações mensais da instituição; à relação instrumento e corpo – propostas de postura e movimentações de *performance*; aos "sentidos de ações humanas, contextos definidos

socialmente e possibilidades subjetivas de formação” (KRAEMER, 2000, p. 55). O enlace epistemológico da música é recíproco nas disciplinas das ciências humanas, criando uma teia, e dela, uma dimensão ampla da área. Para o autor, a presença desse enlace não tira a especificidade de cada área/disciplina, mas sim, fortalece-as e as ilumina.

Como estimuladora da pesquisa em Arte e Educação, a Fundarte realiza, a cada dois anos, um importante evento intitulado Seminário Nacional de Arte e Educação. Em 2018, segundo reportagem do Jornal Ibiá, ocorreu a 26ª edição, contemplando a temática “O Ensino da Arte em Tempos de Crise”. A programação do evento foi constituída de oficinas, *workshops*, painéis, apresentações artísticas, apresentações de trabalhos científicos, exposições e lançamentos de livros, reunindo estudantes, professores e produtores de Arte de todo o Brasil. Em 2020, de acordo com o *site* da instituição, em decorrência pandemia da COVID-19, a programação do 27º Seminário Nacional de Arte e Educação foi reduzida, ocorrendo por meio de uma *Live* na página do *Facebook* e no Canal do *YouTube* da instituição, tendo como temática “Relações Étnico Raciais e Diversidades”.

Ao coletar e analisar os dados desta pesquisa, que trata do impacto causado pela Fundarte no desenvolvimento da educação musical e cultural na Região do Vale do Caí/RS, observou-se que as inúmeras atividades que a instituição promove, possibilitam vislumbrar o imbricamento de disciplinas proposto por Kraemer (2000). São ações que unem diversas áreas do conhecimento, fazendo com que a comunidade próxima, bem como a mais distante, consiga apreciar Arte e Música, resultando a compreensão, a partir da prática, das dimensões e funções do pensamento musical.

Do mesmo modo, em cada atividade aqui descrita, percebeu-se que a pedagogia da música e a musicologia, em suas diversas manifestações, estavam unidas no esforço para compreender a música (KRAEMER, 2000), oportunizando variadas e ricas apreciações musicais. Assim, as relações entre as pessoas e as músicas, em seus inúmeros desdobramentos, foram amplamente contatadas nesta investigação.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Fundarte tem um papel importante na difusão e no desenvolvimento artístico cultural, oportunizando o acesso a diferentes manifestações culturais, ao ensino e à pesquisa nas quatro áreas das Artes na região, bem como em localidades próximas.

Constatou-se o grande impacto quanto ao desenvolvimento da educação musical e cultural que a Fundarte tem causado na Região do Vale do Caí/RS. Como escola de artes e música, a instituição tem oportunizado inúmeros e valiosos aprendizados, tanto para montenegrinos quanto para moradores da região, de diferentes idades. Os eventos artístico-culturais, tanto em anos que antecederam a Pandemia da COVID-19 quanto em pleno momento pandêmico, têm sido uma maneira de as Artes se apresentarem, contribuindo com o desenvolvimento do senso estético, como se pode observar nas reportagens do

Jornal Ibiá.

Com base na leitura histórico-cultural e nos embasamentos epistemológicos da Educação Musical, observou-se que a instituição tem causado um impacto positivo e marcante no desenvolvimento da Arte e Educação Musical da região. Ao longo dos anos, muitos dos alunos que tiveram o início de sua trajetória musical na Fundarte, hoje compõem o cenário musical do Estado, além de atuarem na área da Educação Musical e, principalmente, integrarem o seu corpo docente.

Através de suas inúmeras ações, a Fundarte tem proporcionado um ensino de Música diferenciado e de alta qualidade, intercambiando entre as demais disciplinas das ciências humanas, como musicologia, filosofia, história, sociologia, pedagogia, dentre outras, o que ultrapassa os limites teóricos e as linhas fronteiriças das disciplinas, compondo uma dimensão ampla, complexa e prática da aprendizagem e da Educação como um todo, explicitado a partir de diálogos com Kraemer (2000).

Ao finalizar este artigo, almeja-se que esta pesquisa fomente outras investigações, não só no que diz respeito à Fundarte, mas também, de outras instituições da mesma natureza, que contribuem para a história e fortaleçam ainda mais a área da Educação Musical na Região do Vale do Caí e no Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

AUBIN, Myrian Ribeiro. Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 299-338, jun. 2016.

CALLIYERIS, Vasiliki.; ROBLE, Gilmara Lima de Elua; COSTA, Cirineu; SOUZA, Warton da Silva. Pesquisa via Internet como técnica de coleta de dados: um balanço da literatura e os principais desafios para sua utilização. *Revista Brasileira de Marketing*. vol 14, nº 4, p. 479-491, Out/Dez, 2015.

CLÍMACO, Magda de Miranda. Escola brasileira de choro Raphael Rabello e clube do choro: interação eficaz nos processos de significação e ensino do choro em Brasília. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.2, 2015, p. 137-150.

FERREIRA FILHO, João Valter. Práticas e usos musicais no Piauí: apontamentos históricos. *XXV Congresso da Anppom* - Vitória/ES, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3558/1091>. Data de acesso: 11 Fev. 2021.

FRESCA, Camila. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020.

FUNDARTE. *Fundarte*, c2019. Música. Disponível em: <http://www.fundarte.rs.gov.br/escola-de-artes/musica/>. Acesso em: 13 de setembro de 2020.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1989.

KAUTZMANN, Maria Eunice Müller. *Montenegro de ontem e de hoje*. São Leopoldo: Rotermund S. A., 1979. vol. 1.

________. *Montenegro de ontem e de hoje*. Porto Alegre: Editora Pallotti, 1982. vol. 2.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.11, n. 16/17, abr./nov., p.50-73, 2000.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v 22, n.37, p.7-32, 1999.

OLIVEIRA, Hélio Alves de. *Montenegro centenário*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

OLIVEIRA, Maria Marly de. *Como fazer pesquisa qualitativa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *A música na região de Montenegro*. Porto Alegre: Mercado Aberto/FUNDARTE, 1996.

CAPÍTULO 4

OS PRIMEIROS PASSOS MUSICAIS: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE MUSICALIZAÇÃO DO INSTRUMENTISTA DE BANDA

Data de aceite: 01/09/2021
Data da submissão: 15/06/2021

Juliane Barbosa de Sousa

Júlia Lino Barbosa de Sousa

Ronny Ramos da Silva

RESUMO: O presente artigo, consiste em um recorte de uma pesquisa[1] desenvolvida no curso pós-graduação em práticas musicais e contextos educacionais, da Universidade de Brasília, e que teve como objetivo, investigar a formação musical do instrumentista de banda no estado do Pará. Neste trabalho, abordaremos apenas a etapa incial de formação, que corresponde **á** fase de musicalização – ou iniciação musical-, onde investigamos a banda de música Waldemar Henrique, localizada na cidade de Marabá – PA. A escolha pela referida banda, levou em consideração critérios referentes ao público participante, no qual selecionou-se um grupo com atividades abertas à comunidade em geral, sem restrição de sujeitos; a importância da banda para o município, onde ela se apresenta como um dos poucos espaços de formação instrumental na cidade; e minhas ligações pessoais com este grupo, onde atuei como intrumentista. Este trabalho compreende a banda como uma importante ferramenta de educação musical no Brasil, e neste contexto, verifica-se que as práticas pedagógicas se organizam de diversas formas, sendo construídas e moldadas de acordo com os objetivos, o público e contexto em que cada grupo está inserido.

PALAVRAS-CHAVE: Bandas de música, Formação Musical, Banda Waldemar Henrique.

THE FIRST MUSICAL STEPS: A STUDY ON THE MUSICALIZATION PROCESS OF THE BAND INSTRUMENTALIST

ABSTRACT: This article consists of an excerpt from a research developed in the postgraduate course in musical practices and educational contexts, at the University of Brasília, which aimed to investigate the musical formation of band instrumentalists in the state of Pará. In this work, we will address only the initial stage of formation, which corresponds to the stage of musicalization – or musical initiation-, where we investigate the music band Waldemar Henrique, located in the city of Marabá – PA. The choice of this band took into account criteria related to the participating public, in which a group with activities open to the community in general was selected, without restriction of subjects; the importance of the band for the city, where it presents itself as one of the few spaces for instrumental training in the city; and my personal connections with this group, where I acted as an instrumentalist. This work understands the band as an important tool for musical education in Brazil, and in this context, it appears that pedagogical practices are organized in different ways, being built and shaped according to the objectives, audience and context in which each group it's inserted.

1 Da musicalização á estante: um estudo sobre a formação musical do instrumetista de Banda.

KEYWORDS: Music bands, Musical Formation, Waldemar Henrique Band.

1 I INTRODUÇÃO

A banda de música no Brasil, é considerada um importante espaço de formação musical. Essa prática já existe á muitos séculos em nosso país, e acompanha a própria história do Brasil. As primeiras manifestações referentes á esses grupos no Brasil, datam da era colonial, conforme afirma Fagundes (2010):

> Documentos do século XVI relatam a existência de prática musical desenvolvida por instrumentos de sopro e percussão. Esses relatos podem ser observados em crônicas de padres, viajantes e outros que por aqui passavam nesse período, e, mais tarde, na literatura. Neles, encontram-se traços da presença de grupos instrumentais mantendo atividades que variavam da música religiosa à animação de festas populares – familiares ou boêmias –, atuando, no cenário nacional e tornando-se uma das principais manifestações populares, pois se integraram à vida social, religiosa, política e cultural das comunidades, mostrando já fazer parte da cultura e da tradição do país (FAGUNDES, 2010, p. 35).

O desenvolvimento concreto das bandas em nosso país, se dá com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, onde a mesma, trouxe consigo, a Banda da Brigada Real portuguesa, sendo esse, um grande marco na histórida das bandas de música no Brasil, pois de acordo com Tinhorão (2005), antes desse período as bandas existentes no Brasil, eram simples e possuíam uma formação precária.

Foi no contexto militar que as bandas de música começaram a se desenvolver. Posteriormente, de acordo com Silva (2012, p. 24) "foram surgindo como organizações civis, se organizando em diversos centros urbanos no país e conhecidas como "sociedades musicais" Ainda segundo a autora, as bandas tornaram-se parte integrante de muitas cidades brasileiras no fim do século XIX e início do século XX. Esses grupos, contribuíram de forma significativa para a divulgação da música instrumental brasileira e de acordo com Tinhorão (1998), tanto as bandas civis como militares, continuaram seu desenvolvimento nos séculos seguintes.

Essa realidade, fez surgir ainda na década de 70, o Projeto Bandas[2] de Música, da Fundação Nacional de Artes no Brasil – FUNARTE[3], criado em 1976 com o objetivo de fortalecer as bandas civis na sociedade brasileira e na formação musical desenvolvidas

2 O Projeto Bandas da FUNARTE atende aos conjuntos de sopro e percussão, tradicionalmente designados como "bandas de música", organizados, na forma da lei, como bandas civis, e que não se confundem com "bandas de rock", "bandas de pagode", "bandas folclóricas" etc. Estão também excluídas do Projeto: as fanfarras e as bandas marciais de estabelecimentos de ensino públicos ou privados de qualquer nível; as tradicionais "bandas de pífanos" nordestinas (com seu instrumental específico); os conjuntos musicais de instituições religiosas; as bandas militares e assemelhadas. Fonte: http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/. Acessado em 10 de fevereiro de 2019, as 20:30 hs.

3 A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. Fonte: http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/. Acessado em 10 de fevereiro de 2019.

nesses grupos. Dentre as ações desempenhadas pela FUNARTE, destacamos a doação de instrumentos musicais, onde a Instituição já doou mais de 40.000 instrumentos em todo Brasil; a oferta de cursos de capacitação para regentes e instrumentistas; organização de painéis musicais nas cinco regiões do Brasil, oferecendo cursos intensivos e oportunizando intercâmbio artístico de profissionais de diversas origens; banco de partituras online, onde as bandas de todo Brasil podem ter acesso de forma gratuita; Manual Online de Reparo de Instrumento de Sopro, também disponível de forma gratuita para músicos que trabalham ou queiram trabalhar com concerto de instrumentos de banda. Atualmente, conforme dados[4] da referida instituição, o Brasil tem mais de duas mil bandas de música cadastradas no projeto, atuando em mais da metade dos municípios brasileiros, no ensino e na divulgação da música instrumental. Entretanto, estimasse que este número seja muito maior do que o mencionado, vista que muitas bandas não fazem ou não atualizam seu cadastro junto ao órgão.

2 I CONCEITO DE BANDA DE MÚSICA

O termo banda de música, nos remete de imediato a definição de um grupo instrumental formado por instrumentos de sopro (madeiras, metais) e percussão. Porém, de acordo com Silva (2012), podemos encontrar várias sobre banda de música devido a diversidade de tipos de bandas existentes em diferentes épocas e às váriadas formações instrumentais que a mesma possui: banda sinfônica, militar, banda de concerto, banda marcial, banda musical, entre outros. Portanto, faz-se necessário contextualizar e especificar o conceito de banda de música abordado neste trabalho.

Na literatura, alguns autores a definem de forma mais abrangente, enquanto outros, de forma específica, detalhando os instrumentos característicos que a compõe. Para Alves (2009), a banda define-se como um conjunto instrumental de sopros e em geral é composta por um grupo maior do que um quinteto de metais. Já Botelho (2006), apresenta em sua pesquisa, uma classificação de acordo com a função social da Banda. Desta forma, encontramos segundo Silva (2009, p.155, apud BOTELHO, 2006):

> as Bandas Militares são pertencentes as instituições militares; as Bandas de Instituição, vinculadas a igrejas, fábricas, colégios, empresas, etc..., onde seus músicos recebem algum tipo de pagamento; e as Bandas de Sociedades Musicais, mantidas por uma instituição - uma Sociedade Musical - que tem como único objetivo atividades relacionadas à manutenção desta banda.

Entre os conceitos que apresentam uma definição mais ampla, temos Nascimento (2007), que divide a banda em três categorias, especificando o instrumental característico bem como o repertório trabalhado por cada uma.

4 Fonte: http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/. Acessado em 10 de fevereiro de 2019.

BANDA	FORMACAO
Sinfônica ou Concerto	Formada por instrumentos de sopro e percussão, possuindo instrumentos típicos da orquestra sinfônica, como: oboé, fagote, tímpano, golckspel, celesta, tubofone etc., podendo ser acrescido, ainda de contrabaixos acústicos e violoncelos. Podem executar quaisquer tipos de repertório, substituindo, nas obras eruditas, violinos e violas por clarinetas e saxofones. Seu emprego se dá sem deslocamento, devido à utilização de instrumentos oriundos da orquestra que não oferecem mobilidade para tal, como é o caso dos grandes instrumentos de percussão e das cordas.
Música	Formada por instrumentos de sopro e percussão, podendo ter alguns instrumentos de sopro de pequeno porte utilizados nas orquestras, como é o caso do oboé e fagote. Podem executar um repertório bastante variado, com exceção de grandes peças escritas para orquestras sinfônicas. Seu emprego ocorrer em deslocamento ou parado, porém não enfatiza as evoluções.
Marcial	Formado por instrumentos de sopro da família dos metais e percussão. Por não ter a família das palhetas, a execução de grandes peças fica restrita. Seu emprego é próprio para o deslocamento e evoluções.

Fonte: Nascimento (2007, p.39)

Neste trabalho, classificaremos o nosso objeto de estudo como banda de música, de acordo com o conceito apresentado por Nascimento (2007).

3 | METODOLOGIA

Para o desenvolvimento desta pesquisa, selecionamos a pesquisa qualitativa, e como ferramentas de investigação o estado do conhecimento, o estudo de campo e a observação. De acordo com nossos estudos, esse percusso metodológico se mostrou o mais adequado para a realização desta pesquisa.

A pesquisa qualitativa, mostrou-se como a mais adequada, uma vez que, buscamos conhecer de forma detalhada o contexto da banda de música e o ensino musical que ocorre nesse ambiente. De acordo com Azevedo (2009, p. 4) este tipo pesquisa está "direcionada para os estudos mais subjetivos que privilegiam os sentidos e significados que os sujeitos atribuem ao mundo e à sua vida cotidiana", e, além disso, ao preocupar-se com a realidade, ocupa-se "em compreender e explicar as dinâmicas das relações sociais" (GERHARDT; SILVEIRA, 2009 p.32).

Utilizamos também, a pesquisa do tipo estado do conhecimento, que tem sido cada vez mais utilizada pelos pesquisadores nas mais diversas áreas, inclusive na educação musical, tendo como objetivo conhecer de forma mais complexa as discussões a respeito de uma determinada temática de estudo. De acordo com Pires e Dalben (2013), esse tipo de pesquisa é de caráter bibliográfico e permite mapear e discutir determinada produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento. Desta forma, optou-se por esse tipo de pesquisa, a fim de conhecermos as produções e discussões sobre nossa temática de estudo.

Optou-se pelo estudo de campo, pois esse tipo de estudo busca investigar e compreender dados específicos de um determinado grupo. Desta forma, o estudo de campo

apresentou-se como o tipo de pesquisa mais adequada, onde permite ao investigador observar os fatos e fenômenos ocorrentes na banda de música, coletando da forma mais fiel possível esses dados, e sem alterá-los, ou seja, o investigador apesar de adentrar no contexto da banda, deve ser imparcial na coleta e análise dos dados.

4 | BANDA WALDEMAR HENRIQUE

Para compreendermos a trajetória do nosso objeto de estudo - a Banda Waldemar Henrique -, primeiro é necessário conhecermos de forma breve, a história da escola de música Maestro Moisés Araújo, a qual administra a referida banda. A escola de música Maestro Moisés Araújo, é a primeira escola pública de música do município de Marabá. Iniciou suas atividades como um projeto sócioeducativo no ano de 1993, ofertando aulas de musicalização (flauta doce) e canto coral a crianças da rede pública escolar do município. Nos anos seguintes, foi ampliando suas atividades, até tornar-se oficialmente uma escola de música. Ainda no ano de 1997, a escola recebeu as primeiras doações de instrumentos de banda vindas de empresários da cidade e da Funarte. A partir daí, iniciavam-se as primeiras ações em prol da formação da banda de música da escola Moisés Araújo.

No ano de 1999, formava-se então, a primeira banda municipal de música de Marabá denominada Banda Waldemar Henrique, sob a coordenação do regente Amarildo Coelho, que tambem atuava como professor multinstrumentista. No decorrer dos anos seguintes, a banda foi ampliando suas atividades, tornando-se referência na cidade de Marabá, através da divulgação da música instrumental e na formação de músicos intrumentistas. Desde sua criação até os dias atuais, formou centenas de instrumentistas no município e sempre participou e participa de diversos eventos na cidade e região, principalmente aqueles que diz respeito á agenda de eventos da prefeitura de Marabá. Atualmente, a Banda de Música Waldemar Henrique é constituida em média por 30 alunos, onde a maioria são adolescentes e jovens, que ingressam o grupo após participarem de um curso de musicalização com habilitação em flauta doce, ofertado pela escola de música Maestro Moisés Araújo. A banda é coordenada por um regente titular e por dois professores assistentes, que auxiliam no Ensino individula e coletivo dos instrumentos, na prática em conjunto de pequenos grupos e na condução da banda de iniciantes.

4.1 Dados coletados

Os dados da pesquisa foram coletados diretamente no ambiente de atuação da banda, onde foram observadas diversas atividades do grupo, desde aulas de musicalização, teoria musical e instrumentos, até os ensaios de naipes, ensaios gerais e apresentações. Durante a observação, foram coletadas informações - através de um diário de campo -, sobre a iniciação musical do aluno, como conteúdo musical abordado nas aulas teóricas e práticas; os métodos e metodologias de ensino trabalhadas pelos professores; a dinâmica de ensaios; o tempo de duração da formação musical ofertada pela escola até o aluno

ingressar na banda; os critérios de seleção do aluno para as aulas de instrumento e para seu ingresso na banda.

A partir da coleta desses dados, foi possível dividir essa trajetória de formação musical em três etapas principais a quais classificamos como: musicalização, que corresponde a iniciação musical do aluno; a aprendizage instrumental, que se refere aescolha e aprendizagem de um instrumento de banda; e a prática de banda, onde o aluno alcança um certo nível satisfatório de execução musical e passa a integrar o corpo definitivo de instrumentistas da banda. Entretanto, neste trabalho, abordaremos apenas a primeira etapa de ensino que corresponde a musicalização, a qual discriminaremos a seguir.

4.2 O processo de musicalização na Banda Waldemar Henrique

A etapa de musicalização, é uma das mais importantes na formação do instrumentista de banda, pois é através dela, que o músico tem seu primeiro contato com a aprendizagem musical, que envolva a prática e a teorial. Entretanto, antes de descrevermos o processo de musicalização desenvolvido na banda Waldemar Henrique, é necessário definirmo oque é musicalização. Desta forma, utilizaremos os conceitos das educadoras musicais Maura Penna (1990) e Bréscia (2003). De acordo com Penna (1990), musicalização é o ato ou processo de musicalizar. Musicalizar(-se): tornar(-se) sensível à música, de modo que, internamente, a pessoa reaja, mova-se com ela (PENNA, 1990, p. 19). Já para Bréscia (2003): A musicalização é um processo de construção do conhecimento, que tem como objetivo desenvolver e despertar o gosto musical, cooperando para o desenvolvimento da sensibilidade, senso rítmico, criatividade, do prazer de ouvir música, da imaginação, memória, concentração, autodisciplina, atenção, do respeito ao próximo, da socialização e afetividade, também contribuindo para uma efetiva consciência corporal e de movimentação (BRÉSCIA, 2003).

Prosseguindo para coleta de dados, de acordo com nossa obsevação, a primeira etapa de ensino de música da Banda Waldemar Henrique, corresponde a musicalização, e a mesma, é ofertada pela Escola de Música Moisés Araújo, sendo essa etapa, obrigatória para o ingresso do aluno na banda de música. Para ingressar no curso, o aluno não precisa ter nenhum conhecimento prévio musical. Desta forma, a escola de música não realiza nenhum tipo de teste habilitatório e as inscrições no curso obedecem única e exclusivamente ao critério de ordem de matrícula.

A instituição, defende que a musicalização se destina a apresentar e inserir o aluno no universo musical, através da apreciação sonora, da leitura, divisão e prática instrumental. O curso tem como princípios básicos o ensino da teoria musical e a prática de flauta doce e como objetivo principal musicalizar o aluno para seu ingresso nas aulas de instrumentos de banda. O curso tem a duração mínima de um ano e máxima de dois anos, sendo estruturado da seguinte maneira:

- Aulas duas vezes por semana
- Duração de 1h40 m cada aula
- 1 aula de teoria e outra de prática de flauta doce (critério do professor)
- Conteúdos teóricos e práticos abordados: critério do professor
- Turmas com 20 a 25 alunos
- Faixa etária de 07 a 09 anos, 10 a 12 anos, 13 a 15 anos, e 16 a diante.
- Um professor responsável por turma

De acordo com a nossa observação, identificou-se que a escola de música não possui um currículo oficial para o curso de musicalização, portanto cada professor de música tem a liberdade de selecionar o conteúdo a ser trabalhado em sala de aula, contanto que o aluno apresente no final do curso o dominio na leitura, na divisão musical e prática básica de flauta doce. Em sua maioria, os professores criam seus próprios métodos[5], apostilas e lições para abordarem principalmente a teoria musical. Durante a observação, podemos identificar a abordagem dos seguintes conteúdos teóricos:

- Leitura musical: pauta, nome das notas na clave de sol, compasso simples, alteração (bemóis, sustenidos e bequadros), nome e valor de figuras com suas respectivas pausas, linha suplementar inferior e superior, pausa, ponto de aumento, acentuação, ligaduras, ritornelo.
- Divisão musical: estudos de solfejo rítmico e melódico.

Identificou-se também, os métodos teóricos utilizados no curso como suporte para suas aulas. Entre os principais, identificamos: Teoria da Música vol 1 – Marcelo Dantas Fagundes[6]; Princípios Básicos da Música vol. 1 – Maria Luiza Priolli[7]. Ressaltamos que, mesmo utilizando os métodos citados acima, verificou-se que os professores não abordam todo o conteúdo proposto, devido a tempo de oferta do curso e afirmando que as turmas de musicalização não possuem uma continuidade, e que os alunos deixam de frequentá-la, após iniciarem as aulas de instrumento de banda.

Na parte prática, observou-se que os alunos aprendem o básico da flauta doce soprano. O estudo se dá de forma conjunta com o estudo teórico. É importante ressaltar que a escola, não estipula uma metodologia de ensino obrigatória e a escolha parte do professor, que aborda o ensino da maneira mais adequada para a turma. Há apenas uma indicação de um livro de flauta doce para ser trabalhado, entretanto, os professores também possuem a liberdade de utilizarem o material que julgarem mais adequado para trabalharem em sala de aula. Entre os métodos de flauta doce utilizados, identificou-se:

---

5 O termo "Método" empregado nesta pesquisa, refere-se aos livros didáticos utilizados pelos maestros e professores para o ensino teórico e prático musical.

6 FAGUNDES, Marcelo Dantas. Livro de Teoria musical. Vol. 1 , Editora: Keyboard

7 PRIOLLI, Maria Luiza. Método de Teoria Musical: Princípios básicos da música para a juventude, vol. 1. , Editora: Casa Oliveira de Música. 51 edição revisada e atualizada em 2010.

- Flauta Doce. Métodos de Ensino para Crianças – Nereide Schilaro Santa Rosa[8]
- Método Musical para Flauta Doce – Helmut Monkemeyer[9]
- Minha Doce flauta doce vol. 1 – Mário Mascarenhas[10]
- Minha Flauta Doce vol.1, vol.2 – Yamaha[11]
- Primeiro Caderno de Flauta Doce - Maria Aparecida[12]

As aulas de flauta doce ocorrem de forma coletiva e individual. Nas aulas individuais, os professores buscam trabalhar não apenas os conteúdos musicais como também a disciplina dos alunos. As aulas coletivas, visam despertar a prática em conjunto, o respeito ao próximo, a socialização e afetividade entre os alunos. Dependendo da abordagem do professor da turma, onde as primeiras lições do método de flauta são executadas de forma coletiva e posteriormente o aluno passa a estudar a lição de forma individual, pois cada aluno vai apresentando um tempo diferenciado de execução do método de flauta doce, onde alguns terminam mais cedo - em torno de seis meses -, enquanto outros levam até um ano para terminarem todas as lições. Entretanto, apesar do estudo individual, os professores também tintercalam o estudo com a prática em conjunto, para trabalhar a socialização entre os alunos. Após a conclusão dos estudos do método de flauta, os professores selecionam um repertório com músicas populares para que o aluno prossiga aperfeiçoando a prática na flauta doce até passar para a aula de instrumento de banda.

Durante as aulas de musicalização, os professores buscam desenvolver com os alunos a criatividade, através da criação de composições e improvisação, a imaginação, através da construção musical, a memória, a concentração nas atividades práticas e teóricas, entre outros elementos que visem uma formação ampla do aluno.

Cada professor adota a melhor forma de avaliar seu aluno, sem que isso implicasse em notas ou reprovação do aluno. O processo de avaliação do professor tem como base o desenvolvimento musical do aluno, baseados na leitura, divisão rítmica e prática instrumental (flauta doce). Após ser avaliado pelo professor do curso de musicalização, o aluno é encaminhado ao regente da banda para iniciar as aulas de instrumento, encerrando assim, a fase de musicalização.

De acordo com os dados observados e após uma análise, tomando como base o conceito apresentado por Penna (1990), entende-se que a fase de musicalização descrita acima, baseia-se nos objetivos propostos pela autora, que é tornar(-se) sensível à música, de modo que, internamente, a pessoa reaja, mova-se com ela. As aulas de teoria musical, associadas á prática instrumental da flauta doce e ao estudo dos elementos musicais, proporcionam ao aluno seu ingresso no universo musical, permitindo que ele interaja com

8 ROSA, Nereide Schilaro S. Método de ensino para Crianças – Flauta doce. Editora: Scipione. Ano 2008.
9 MONKEMEYER, Helmut. Método para flauta doce soprano e tenor. Parte 1. Editora: CN Ricordi do Brasil.
10 MASCARENHAS, Mario. Método Minha Doce flauta doce. Vol 1, Editora Irmãos Vitalle. 13ª edição.
11 YAMAHA. Método de ensino musical para flauta doce –. Editor: Irmãos Vitalle.
12 MAHLE, Maria Aparecida. Primeiro caderno de flauta doce. São Paulo. Irmãos Vitale, 1997.

a música, como defende a autora. Ainda Segundo Penna (1990):

> A compreensão da música, ou mesmo da sensibilidade a ela, tem por base um padrão culturalmente compartilhado: um código para a organização dos sons numa linguagem artística que, socialmente construído, é socialmente apreendido – pela vivência, pelo contato cotidiano, pela familiarização – embora também possa ser aprendido na escola. (PENNA, 1990, p. 20).

Penna (1990), destaca que a musicalizaçao pode ocorrer em diversos espaços e que: torna-se "sensível à música" não é uma questão mística ou de empatia, mas sim a uma sensibilidade adquirida, construída num processo em que as potencialidades de cada indivíduo são trabalhadas e preparadas de modo a reagir ao estímulo musical. (PENNA, 1990, p. 21). Desta forma, entende-se que a sensibilidade musical é algo adquirida, a partir da relação estabelecida com o meio em que se relaciona, seja comunidade, família, escola, e a banda de música, onde o professor precisa estar atento para perceber e desenvolver ainda mais as potencialidades de cada indivíduo.

O processo de musicalização da escola de música Moisés Araújo, também está fundamentado no conceito apresentado por Bréscia (2003), pois através das aulas, há um processo de construção do conhecimento, onde é trabalhado com os alunos o desenvolvimento da sensibilidade, o seu senso rítmico, a sua criatividade, do prazer de ouvir música e de reproduzí-la, assim como estimular a imaginação, memória, concentração, atenção, do respeito ao próximo e da socialização, através da prática em conjunto.

Desta forma, o processo de musicalização descrito neste trabalho, vai muito além das abordagens especificas musicais. Através a musicalizaçao, apesar do prepare do aluno para o ingress n abanda de música, é possível trabalhar aspectos que o aluno levará para toda vida e que podem ser praticadas em qualquer context, como a convivencia em conjunto, o respeito ao próximo como também a concentração na realização de qualquer atividade que o indivíduo venha a realizar.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo, apresentou um recorte de uma pesquisa sobre a formação musical do instrumentisa de bandas. Neste trabalho, abordamos a fase inicial dessa formação, que corresponde á musicalização, e os relacionamos com o conceito defendido pela educadora musical Maura Penna (1998). È importante destacar, que as bandas de música no Brasil, desde o período colonial, destacam-se por exercer um importante papel na divulgação da música instrumental em nosso país, como também se tornaram espaços para a educação musical nos quais o foco não é somente a prática instrumental, mas também o ensino de música (REZENDE, 2016).

Esse ensino, vai desde a musicalização até a preparação técnica instrumental do aluno, estruturando-se de forma bastante peculiar, levando em consideração diversos aspectos, tais como: objetivos da banda, o público participante e o público apreciador,

repertório, a formação instrumental, entre outros. Todos esses pontos, influenciam diretamente na forma de se conceber e organizar o ensino musical na Banda de música**.**

Desta forma, ele não ocorre de maneira sistematizada, pois constantemente os responsáveis por esta prática (professores, regentes, coordenadores), alteram e / ou criam mecanismos metodológicos de acordo com as necessidades do grupo.

Vicente Salles (1985), define a banda de música como um conservatório do povo, e mesmo após três décadas desta afirmação, a banda ainda se mostra em muitos locais o único acesso para um aprendizado musical e desta forma, um espaço legítimo de educação musical no Brasil, pois de acordo com Queiroz (2013, p.95), a educação musical se "desenvolve em diversos lugares e contextos, sendo mediada por várias estratégias de formação musical, envolvendo processos educacionais intencionais ou não intencionais.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ana Carmem Palheta. **Comunicacion, Memória e Identidad. Las Bandas de Música de Vigia**. Maestría em Comunicacion e Imagem Institucional. Universidade Caece. Fundacion Walter Benjamim. 2009.

AMADO, Paulo Vinícius. CHAGAS, Robson Miguel Saquett. O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre Bandas de Música: levantamento e apontamentos iniciais de leitura. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – Belo Horizonte – 2016.

AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho C. **A problematização como elemento gerador da pesquisa e da estrutura do projeto de pesquisa**. Material da disciplina Introdução a Pesquisa em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. 2009.

BOTELHO, Marcos. **Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense: Um estudo sócio-histórico**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação Musical: bases psicológicas e ação preventiva.** São Paulo: Átomo, 2003

DALBEN, Ângela Imaculada. L. de Freitas. PIRES, Nair. **Música nas escolas de educação básica: o estado da arte na produção da Revista da Abem (1992-2011)**. Artigo Acadêmico. Revista da Abem. Londrina | v.21 | n.30 | 103-118 | jan-jun 2013.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. **Processo de Transição de uma banda civil para banda Sinfônica.** Belo Horizonte. UFMG. 2010.

FREITAS, Ernani. PRODANOV, Cleber. **Metodologias do Trabalho cientifico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Universidade Feevale. 2 edição. Nova Hamburgo – Rio Gran de do Sul. 2013.

GIL, Ântonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 edições. São Paulo. Editora Atlas S.A. 2002

PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. **Método Elementar para o Ensino Coletivo de Instrumentos de Banda de Música "Da Capo": um estudo sobre sua aplicação**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva**. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos**. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2013.

REZENDE, Murilo Silva. **A banda corporação musical nossa senhora do carmo: um espaço de relações e de ensino/aprendizagem musical (1985-2014).** Dissertação de Mestrado em Artes – Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. 2016

SALLES, Vicente. **Sociedades de Eutterpe: Bandas de Música do Grão Pará**. Brasília edição do autor. 1985

SILVA, Thallyana Barbosa da. **Banda Marcial Augusto dos Anjos: processos de ensino e aprendizagem musical**. Dissertação de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012

SILVA, Lélio Eduardo Alves da. **As bandas de música e seus "mestres"**. Artigo acadêmico do caderno do colóquio, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo. Editora 34, 2005.

CAPÍTULO 5

OS AVANÇOS E DESAFIOS PRESENTES NAS AULAS DE MÚSICA PARA CRIANÇAS DE 0 A 3 ANOS ATRAVÉS DO MÉTODO SUZUKI

Data de aceite: 01/09/2021
Data de submissão: 18/06/2021

Tatiane Mota Santos Jardim
Universidade Pitágoras Unopar / Flauta e Fole Estúdio Musical
Londrina-Pr
http://lattes.cnpq.br/5616388408814406

Luciana Aparecia Schmidt dos Santos
Flauta e Fole Estúdio Musical
Londrina – Pr
http://lattes.cnpq.br/6243518888016877

RESUMO: Este relato de experiência tem o propósito de apresentar os fundamentos, avanços e desafios presentes nas aulas de música para crianças de 0 a 3 anos de acordo com a Metodologia Suzuki. Nesta perspectiva, volta os olhares para os depoimentos dos pais das crianças que participaram ativamente das aulas, por se tratarem de um dos pilares fundamentais no processo de educação musical das crianças. Para isso, foram indagados sobre o desenvolvimento das aulas, dificuldades e benefícios observados na metodologia em questão. A partir da revisão bibliográfica realizada, foi possível compreender os princípios que fundamentam o Método Suzuki. Nesta configuração, observa-se a importância da familiaridade com o repertório trabalhado, bem como da repetição das atividades nas aulas e no ambiente familiar.
PALAVRAS-CHAVE: Música; Crianças; Método Suzuki.

THE ADVANCES AND CHALLENGES PRESENT IN MUSIC CLASSES FOR CHILDREN FROM 0 TO 3 YEARS THROUGH THE SUZUKI METHOD

ABSTRACT: This experience report aims to present the fundamentals, advances and challenges present in music classes for children aged 0 to 3 years, according to the Suzuki Methodology. In this perspective, it turns its eyes to the testimonies of the parents of the children who actively participated in the classes, as they are one of the fundamental pillars in the children's musical education process. For this, they were asked about the development of classes, difficulties and benefits observed in the methodology in question. From the literature review carried out, it was possible to understand the principles that underlie the Suzuki Method. In this configuration, the importance of familiarity with the repertoire is observed, as well as the repetition of activities in classes and in the family environment.
KEYWORDS: Song; Kids; Suzuki method.

INTRODUÇÃO

O professor de música é indagado com frequência sobre o tipo de atividades desenvolvidas no trabalho com crianças entre 0 e 3 anos de idade, visto que muitas pessoas acreditam ser um trabalho voltado apenas à ludicidade. Diante de tal apontamento, surgem as questões: Quais os fundamentos presentes nas aulas de música para crianças de 0 a 3 anos

através do Método Suzuki? Que tipo de experiências são propostas? Quais os avanços e desafios observados nesse processo de educação musical?

O texto apresenta o desenvolvimento das aulas com crianças de 0 a 3 anos através do método Suzuki. As aulas aconteceram por três meses, as terças-feiras das 18h30 as 19h30, contando com a presença de um dos responsáveis pelas crianças durante as aulas, tendo como repertório canções em inglês (originais do método Suzuki) e algumas canções em português (a maioria voltada ao repertório folclórico brasileiro).

A importância de discutir sobre as aulas de música para crianças entre 0 a 3 anos se dá devido à forte ideia de que a música está relacionada apenas à recreação para crianças dessa faixa etária. Embora a ludicidade seja um aspecto fundamental para as crianças, busca-se desenvolver a musicalidade de modo efetivo e apropriado à idade em questão, favorecendo consecutivamente, outros aspectos como o desenvolvimento da oralidade, a atenção e a concentração, entre outros elementos.

O texto apresenta inicialmente algumas informações sobre as vivências propostas nas aulas, na sequência destaca os fundamentos do Método Suzuki e busca refletir sobre os avanços e desafios identificados pelos pais das crianças.

As respostas obtidas a partir do questionário aplicado aos pais das crianças participantes, que acompanharam seus filhos em todas as aulas, foram analisadas baseando-se nos princípios do Método Suzuki. Apresentaremos as respostas dessas questões, que foram lançadas ao pais na última aula do módulo. Suas respostas foram lidas atentamente, analisadas e categorizadas a partir do corpus teórico utilizado no estudo. Suas falas estão distribuídas ao longo do texto, acompanhadas pelas siglas A1, A2 e A3.

METODOLOGIA

A experiência relatada aconteceu num curso de música para bebês (0 a 3 anos), ofertado por um Estúdio Musical que utiliza a Metodologia Suzuki no ensino de flauta doce e acordeom. As aulas aconteceram as terças-feiras, das 18h30 as 19h30, entre os meses de maio e julho de 2019. As crianças participaram das aulas acompanhadas por um de seus responsáveis.

As aulas eram ministradas a partir dos princípios do Método Suzuki (SUZUKI, 2008) que apresenta sete conceitos chave na metodologia: 1) todas as crianças podem aprender; 2) a habilidade se desenvolve cedo; 3) o ambiente nutre o crescimento; 4) sucesso gera sucesso; 5) o envolvimento dos pais é fundamental; 6) as crianças aprendem umas com as outras; 7) o elogio, o encorajamento é essencial.

As respostas obtidas a partir do questionário aplicado aos pais das crianças que participaram das aulas, foram analisadas no entrelaçar do que expõem Suzuki (2008), Fonterrada (2005) e Ilari (2011), tendo portanto, embasamento na abordagem qualitativa para “[...] captar o universo das percepções, das emoções e das interpretações dos

informantes." (TRIVIÑOS, 1987, p. 82).

A coleta de dados foi obtida mediante o questionamento de 10 perguntas, entre elas: 1) As experiências vivenciadas durante o módulo proposto caminharam ao encontro com as suas expectativas? Por quê? 2) Você conseguiu reproduzir em casa as atividades vivenciadas durante as aulas? Se sim, como? Se não, quais foram suas dificuldades? 3) Você aprendeu as canções pertencentes ao Método Suzuki? (Canções em inglês). 4) As propostas e orientações realizadas ao longo das aulas foram consistentes? Como você percebe a organização das propostas? 5) Houve interação entre as crianças ao longo das aulas? 6) Houve interação entre as crianças e os adultos ao longo das aulas? 7) As crianças demonstraram interesse pelas atividades? Como você conseguiu perceber esse interesse ou a falta dele? 8) Você conseguiu perceber a importância da repetição nas vivências realizadas? 9) Você conseguiu perceber o desenvolvimento das crianças nesse período? 10) Você indicaria a aula para outros pais? Por quê?

Todas as famílias receberam o questionário, entretanto apenas 3 famílias responderam as perguntas. Suas respostas foram lidas atentamente, analisadas e categorizadas a partir do corpus teórico utilizado no estudo. Suas falas estão distribuídas ao longo do texto, acompanhadas pelas siglas A1, A2 e A3.

DISCUSSÃO

As aulas de música para crianças de 0 a 3 anos que utilizam os princípios da metodologia Suzuki, foram conduzidas por duas professoras que costumavam iniciar a aula com uma música instrumental enquanto as crianças passavam uma bolinha umas para as outras. Tratava-se de uma atividade que marcava o início da aula de modo informal. A seguir as crianças cantavam uma canção de saudação e se cumprimentavam. Era um momento de interação entre crianças e adultos.

As canções realizadas ao longo das aulas exploraram bastante o canto em grupo, destacaram alguns instrumentos de percussão e apresentaram muita movimentação corporal. Entre as temáticas trazidas nas canções pode-se destacar: crianças, animais, alimentos, flores, números, entre outros temas do universo infantil.

As músicas que compõe a metodologia Suzuki são executadas em sua língua original (inglês), contribuindo com a familiaridade das crianças com outro idioma. Além disso, as aulas contaram também com um repertório em português, contendo em sua maioria, canções que fazem parte do folclore brasileiro infantil.

O Método Suzuki é conhecido como o método da Língua Materna pois parte do princípio que a criança aprende música do mesmo modo que aprende a língua materna, ou seja, primeiro ela ouve uma palavra muitas vezes, para somente então começar a imitar a palavra. Após balbuciar, a criança aprende a falar efetivamente e somente depois que já possui familiaridade com a língua é que ela aprende a registrar graficamente a palavra em

questão. Acredita-se que todas as crianças podem aprender e que a habilidade musical se desenvolve desde cedo, por isso a importância de participar de aulas de música desde a mais tenra idade.

Na Metodologia Suzuki o ambiente possui fundamental importância.

> Creio, firmemente, que a aptidão cultural e musical não vem de dentro, não é herdade, mas ocorre através de condições ambientais favoráveis. É apenas uma questão de sensibilidade e rapidez de adaptação. Portanto, nascer com qualidades superiores ou excelentes apenas significa nascer com habilidade de se adaptar mais rapidamente e mais sensivelmente ao próprio meio. (SUZUKI, p. 23-24).

Desse modo, o contato com um ambiente contendo estímulos musicais variados irá contribuir com o interesse e desenvolvimento musical dos alunos. “Para Suzuki, o talento não é fruto do acaso e, nem é uma forma de herança genética, mas sim consequência do estudo sistemático” (ILARI, 2011, p. 187).

Também faz parte da metodologia Suzuki ter familiaridade com as canções, ou seja, a repetição possui extrema importância para que a música seja internalizada, por isso a criança deve ouvir o repertório proposto durante a semana, em momentos variados de sua rotina. Quanto maior for a familiaridade das crianças e dos pais com o repertório, maior será a chance de desenvolver-se nas atividades.

Segundo Ilari (2011, p. 198), “Para Suzuki, as crianças são muito mais inteligentes do que costumamos pensar. Apesar de nem sempre conseguirem se expressar direito, elas conseguem compreender muitas coisas”. Essa afirmação reforça a importância de se dedicar ao trabalho com crianças da primeira infância.

Os pais acessaram as canções indicadas previamente pelas professoras através de um aplicativo que disponibiliza álbuns musicais variados, oportunizando assim, a execução das atividades propostas no ambiente familiar. A participação dos pais é relevante pois eles aprendem as melodias, realizam todas as atividades propostas, incentivam as crianças, fazem elogios, procuram oportunizar, em casa, um ambiente musical, enfim, participam ativamente de todo o processo. Não se trata apenas de levar seu filho para a aula de música, mas ser um dos pilares do método.

De acordo com Fonterrada (2005), para Suzuki a presença dos pais é fundamental, são eles que desempenharão o papel mais importante que é estimular a prática musical diária, transformando o aprendizado em atividade lúdica.

Durante as aulas os pais e crianças foram convidados a realizar as atividades ora em pé, ora sentados, cantando, tocando instrumentos de percussão, explorando sons do corpo, realizando marcações rítmicas, realizando movimentações com lenços, entre outras ações. Mesmo quando a criança não realizava alguma atividade, os pais participavam ativamente das aulas, estimulando assim, a participação dos filhos.

As crianças apresentaram características variadas durante o módulo em

questão. Algumas eram bastante tímidas, outras mais agitadas, outras ainda eram muito concentradas. Na metodologia Suzuki acredita-se que as crianças podem aprender umas com as outras, dessa forma, a diversidade de personalidade e comportamentos é enriquecedora para a faixa etária em questão. A diferença de idade (0 a 3 anos) também é um aspecto interessante. As crianças "maiores" sentem grande prazer em "ensinar" para as crianças "menores", que apresentam grande interesse em observar as crianças mais "experientes".

É importante respeitar o tempo de cada criança. Fonterrada (2005) destaca que para Suzuki, o contato positivo com as crianças e a aceitação de seus esforços e possíveis falhas são fundamentais para o desenvolvimento.

Ao final de cada aula os pais fizeram uma avaliação das práticas desenvolvidas e foram convidados a registrar por escrito, os avanços obtidos. Essa ação contribuiu com a percepção dos pais perante o desenvolvimento dos próprios filhos e também das outras crianças. A prática ajuda os pais a conhecerem melhor os seus filhos e incentiva o elogio sincero a partir de um avanço frente à determinado conteúdo ou situação.

Quando indagados sobre as vivências oportunizadas no módulo proposto, se elas caminharam de acordo com as expectativas iniciais, A1, A2 e A3 disseram que sim. A1 - "*Sim, porque pude observar o desenvolvimento da minha filha*", A2 - "*Sim, pois pude perceber a evolução do meu filho, está mais atento, respondendo aos estímulos sonoros*", A3 - "*Sim, porque meu filho passou a balbuciar mais durante as aulas".*

Quando foram perguntados se haviam conseguido reproduzir em casa as atividades vivenciadas durante as aulas, A1 afirmou: "*Sim, realizei as atividades em diferentes momentos, durante as refeições, antes de dormir, em momentos de brincadeiras*", A2 - *"Sim, realizei as atividades em diferentes momentos da nossa rotina e era nítido perceber a alegria do meu filho, parecia que quanto mais eu fazia, mais ele gostava".* A3 - "*Sim, em alguns momentos apenas ouvíamos as canções, em outros eu realizava as ações propostas na aula".* A4: *"Sim, entendemos que* é *importante ter familiaridade com as músicas, por isso ouvimos várias vezes o repertório".*

> [...] a orientação de Suzuki era fazer que as crianças ouvissem gravações o mais cedo possível. Acreditava que nenhuma criança é muito pequena para ouvir boa música. Para ele, era importante que a criança, desde cedo, tivesse um ótimo referencial musical, principalmente no que se refere à afinação e à qualidade sonora". (FONTERRADA, 2005, p. 157).

Quando indagados se haviam aprendido as canções do Método Suzuki (canções em inglês), os pais relataram: A1 – "Mais ou menos, tive dificuldade de reproduzir as músicas em inglês", A2 – *"Senti mais segurança nas músicas em português, mas aprendi algumas em inglês"*, A3 – "*Aprendi todo o repertório, inclusive as músicas em inglês".*

Quando perguntadas se as propostas desenvolvidas ao longo das aulas foram consistentes, se percebiam a organização das propostas, A1 apenas disse apenas sim. A2

disse: "*Sim, muito bem elaboradas e organizadas, percebe-se que houve um planejamento com critério*" e A3 afirmou: "*Acredito que a própria metodologia proporciona essa organização*". A última resposta evidencia a compreensão sobre a essência do método, já que as atividades são repetidas nas semanas 1 e 2, ou seja, algumas músicas e atividades são desenvolvidas na primeira semana de aula, outras músicas e atividades são propostas na segunda semana de aula, alternando assim as semanas ao longo das aulas.

A1, A2 e A3 afirmaram que houve interação durante as aulas, tanto entre as crianças, quanto entre adultos e crianças. Quando indagados sobre o interesse das crianças pelas atividades e o modo como foi possível identificar esse interesse ou a falta dele, A1 afirmou: "*Sim, percebi o interesse através dos olhares atentos, a locomoção das crianças até o instrumento proposto e pelo balanço do corpo*". A2 respondeu: "*Sim, pelo modo como reagiram, deram risada, queriam pegar o instrumento, etc"* e A3 disse: *"Sim, pois eles prestam atenção, reproduzem as atividades, ficam observando as outras crianças e adultos encantados".*

Na pergunta: Você conseguiu perceber a importância da repetição nas vivências realizadas? A1 disse: "*Sim, a repetição é mãe da habilidade",* A2 respondeu: "*Sim, tenho percebido isso a cada dia*" e A3 afirmou: "*Sim, quanto mais faço as atividades com meu filho, mais ele corresponde*". As respostas caminham ao encontro dos princípios defendidos por Suzuki pois por meio da repetição, as crianças se desenvolvem, o ambiente torna-se mais musical, há um envolvimento dos pais e das crianças com as atividades, entre outros benefícios.

> Devemos esbanjar esforços em nos aperfeiçoar. É um erro acreditar que nascemos com talentos que se desenvolverão sozinhos. Se temos um jeito fácil de realizar algo, isso significa que, por constante repetição, conseguimos tornar essa habilidade uma parte de nós mesmos. "Tornar-se parte de nós" é dizer que o nosso objetivo foi conseguido por trabalho e repetição até o ponto de se ter estabelecido firmemente em nosso consciente. (SUZUKI, 2008, p. 60).

A1, A2 e A3 responderam que conseguiram perceber o desenvolvimento das crianças durante as aulas. Entre os avanços identificados pode-se destacar: A1 - "*No começo do processo ela mais observava do que interagia, ao final do processo ela estava expressando ter internalizado as observações, seja tocando os instrumentos, balbuciando as canções, movimentando o corpinho de acordo com o movimento sonoro das canções*". A2 - "*Sim, ele passou a ficar mais atento aos sons, passou a balbuciar mais, se expressa balançando o corpo quando ouve uma música*". A3 - "*Sim, meu bebê consegue seguir mais o ritmo em algumas atividades propostas, para tudo que está fazendo para participar quando escuta algumas músicas*".

Quando perguntados se indicariam as aulas para outros pais, A1, A2 e A3 disseram que sim, justificando a resposta utilizando-se dos seguintes argumentos: A1 – "*Com certeza, acredito piamente neste método de ensino, onde há repetição, onde há riqueza, variedade*

de canções e exploração de instrumentos diversos", A2 – "*Porque o curso* é *muito bom, a proposta* é *muito boa e* é *visível como colabora com o desenvolvimento, com certeza*" e A3 – "*Com certeza, porque acredito muito no método, na disciplina que ajuda a proporcionar às crianças, é com certeza muito benéfico*".

As respostas obtidas contribuíram com a autoavaliação das professoras responsáveis pelas aulas e com a avaliação dos pais sobre o processo vivenciado. Por meio das respostas obtidas os professores puderam identificar os avanços e desafios encontrados, contribuindo assim com o planejamento do próximo módulo a ser ofertado para as famílias. Espera-se que as crianças possam dar continuidade a esse processo, para que assim, tenham a oportunidade de continuar se desenvolvendo musicalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apresentação dos fundamentos do Método Suzuki é necessária para a compreensão das atividades propostas nas aulas de música para as crianças entre 0 e 3 anos. A ludicidade faz parte das aulas, mas a música é evidenciada a todo instante. O desenvolvimento musical é a meta. Todas as crianças podem aprender, a qualidade do ambiente e das experiências oportunizadas a elas irão fazer a diferença em seu desenvolvimento, desse modo, o professor precisa ter consciência sobre o que realizar, como conduzir as aulas e porque precisa propor tais atividades.

A procura por aulas de música para crianças pequenas evidencia a consciência dos pais sobre a importância desse tipo de aula. Eles também precisam ter ciência sobre a sua importância nesse processo. É necessário ouvir as músicas inúmeras vezes, repetir as ações propostas em cada atividade, balbuciar, cantar, atrair a atenção das crianças perante o universo sonoro.

As respostas obtidas nos questionários aplicados evidenciaram a satisfação dos pais com as aulas, a percepção quanto as interações realizadas, a observação perante o desenvolvimento e interesse dos alunos e a compreensão sobre os fundamentos da metodologia Suzuki, entretanto mostrou a dificuldade de alguns pais frente ao estudo das músicas em inglês, evidenciando assim a necessidade de buscar estratégias para ajudá-los quanto à compreensão das letras das músicas, a pronúncia utilizada e o prazer na realização dessas canções.

A repetição foi tratada de modo natural e não como um fator que pudesse atrapalhar o prazer durante as aulas. Pode-se considerar a repetição como uma importante aliada para a aprendizagem musical para os indivíduos, de modo geral e mais ainda para as crianças entre 0 e 3 anos de idade. A repetição está presente ainda na formação de hábitos, na rotina familiar, na alimentação, no aprender a andar, a falar, a correr, a pular ou qualquer outra ação ligada à primeira infância.

É importante que os professores encontrem-se com os pais antes de iniciar as

aulas para explicar a metodologia utilizada, dar exemplos de dificuldades que podem ser encontradas, contar experiências vivenciadas, dar orientações sobre como proceder em casa, entre outras orientações específicas.

O estudo sobre aulas de música para crianças entre 0 e 3 anos contribui com o desenvolvimento de práticas que desenvolvam a musicalidade dos alunos e não tem apenas um caráter lúdico, favorecendo assim, o campo da educação musical, a compreensão sobre a relevância de tais práticas e a formação do caráter das crianças.

REFERÊNCIAS

FONTERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios:** um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ILARI, B. Shinichi Suzuki: A educação do Talento. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibpex, 2011.

SUZUKI, S. **Educação é amor:** o método clássico da educação do talento. 3. Ed. Ver. Santa Maria: Pallotti, 2008.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Tr**ês **enfoques na pesquisa em ci**ê**ncias sociais:** o positivismo, a fenomenologia e o marxismo. In:___. Introdução à pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Atlas, 1987.

SOBRE A ORGANIZADORA

WALENA DE ALMEIDA MARÇAL MAGALHÃES - atua na área de música há mais de 30 anos, tendo sido também professora de música em diversos níveis de ensino nos estados do Pará, Goiás e Tocantins. É atualmente professora de Artes/Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – Campus Palmas, onde tem desenvolvido ensino, pesquisa e extensão na área, com ênfase interdisciplinar com as áreas de Educação, Tecnologia e Ambiente. É articulista, e autora do livro "Arte e Sustentabilidade: uma leitura sobre a temática ambiental na obra de três artistas do cenário tocantinense. Para maiores contatos: walena@ifto.edu.br

ÍNDICE REMISSIVO

I

J

K

L

M

N

P

R

S

T

U

V

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Atena Editora
Ano 2021

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Atena
Editora
Ano 2021